

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN
Studi teatrali e cinematografici

Ciclo XXII

Settore Concorsuale di afferenza: AREA 10/C1 Teatro, musica, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05 DISCIPLINE DELLO SPETTACOLO

Il critico teatrale come operatore di scrittura scenica.
*La critica teatrale italiana tra pratica organizzativa e utilizzo dei nuovi media nel
Nuovo Teatro e in alcune esperienze dal 2003 ad oggi*

Presentata da: dott.ssa Cacciagrano Adele

Coordinatore Dottorato
Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore
Prof. Marco De Marinis

Esame finale anno 2012

Introduzione

La crisi del critico teatrale come intellettuale impegnato in una missione pedagogica di acculturazione, quale si era venuta definendo con l'esperimento del "teatro come servizio pubblico" degli Stabili, Piccolo Teatro in testa, si manifesta allo stadio di insoddisfazione interna già alla fine degli anni Cinquanta. Anche se l'incontro tra la nuova critica e il nuovo teatro non fu immediato, la tesi intende porre in evidenza un percorso comune di insoddisfazione e defezione che, proprio all'interno di un panorama caratterizzato dall'egemonia politica e culturale dei Teatri Stabili, manifesta i primi sintomi di scarto già sul finire degli anni Cinquanta, sia sul versante critico che su quello della creazione teatrale.

Se dal punto di vista della pratica scenica, la prima faglia di rottura è pressoché unanimemente ricondotta alla comparsa delle primissime messe in scena -discusse, irritanti e provocatorie- di Carmelo Bene, con *Spettacolo Majakovskij* (1960), *Caligola*, *Lo strano caso del Dott. Jekyll e del Sig. Hyde*, *Gregorio: cabaret dell'800*, *Pinocchio* e *Amleto* (tutti del 1961), più difficile è individuare il corrispettivo di un critico-intellettuale apportatore di un'altra e altrettanto deflagrante rottura.

I nomi di Arbasino e di Flaiano sono, in questo caso, i primi che vengono alla mente, ma, seppure portatori di una critica sensibile al "teatro ufficiale", così come viene ribattezzato dopo il Convegno di Ivrea (1967) il modello teatrale attuato dagli Stabili, essi non possono, a ben vedere, essere considerati i veri e propri promotori di una modalità differente di fare critica che, proprio a partire da quel Convegno, si accompagnerà stabilmente alla ricerca scenica del Nuovo Teatro. Ma in cosa consiste, allora, questa nuova "operatività" critica che accompagna, sostiene, chiarisce motivazioni e spinge fuori dal buio delle "cantine" la sperimentazione scenica del Nuovo Teatro?

Si tratta, principalmente di una modalità capace di operare alle soglie della scrittura, abbracciando una progressiva, ma costante fuoriuscita dalla redazione di cronache e scritti teatrali per i quotidiani, nel senso di un ripensamento radicale della propria attività in nuovi spazi operativi, utilizzando, a questo fine, i nuovi strumenti messi a disposizione dagli sviluppi tecnologici dell'epoca.

I nuovi spazi operativi sono, allora, in primis, le riviste e l'editoria specificatamente teatrali che, per il loro campo di interesse altamente specializzato, permettono alle nuove penne di operare in maniera meno compromissoria rispetto alle linee-guida che condizionavano la scrittura nel quotidiano o l'editoria teatrale accademica.

Accanto alle riviste e all'operazione editoriale, entra in campo un rapporto sempre più stretto con mezzi di diffusione a più ampia scala come la radio e la televisione. In particolare, le collaborazioni più felici avverranno sui canali di trasmissione della Radio Rai, canali che, dalla fine degli anni Cinquanta, acquiscono la loro sensibilità nei confronti della sperimentazione e delle richieste di approfondimento culturale, ragion per cui la critica teatrale troverà lì, per alcuni anni, il suo spazio congeniale di sperimentazione ed elaborazione.

Infine, accanto a queste due forme di militanza, il critico del Nuovo Teatro ne innesta una terza, indubbiamente la più innovativa, che va a coincidere con la pratica organizzativa di momenti spettacolari e teorici al contempo -festival, convegni, rassegne e premi- in cui la pratica scenica e quella critica potessero esperire modalità e tempi per un reciproco guardarsi, contaminarsi ed innestarsi e che, storicamente, verrà identificata con la formula dello "sporcarsi le mani". A partire dall'individuazione di queste tre modalità di prassi operativa che costituiscono il margine di scarto e di distinzione tra il critico teatrale che accompagnava e sosteneva negli anni Cinquanta la politica degli Stabili e il nuovo critico che afferma e costruisce spazi per una nuova "scrittura scenica", la tesi procede all'analisi in dettaglio

dell'operato di tre critici: Gerardo Guerrieri, Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci, i quali vengono proposti come figure esemplari della nuova tipologia di critico-operatore della scena.

Guerrieri, Quadri e Bartolucci vengono a configurarsi, nella tesi, come una triade molto particolare che, operando incisivamente attraverso l'editoria, la prassi organizzativa e i nuovi media contemporaneamente, instaurò nel teatro italiano un nuovo linguaggio per l'analisi della scena: un linguaggio che si sposta progressivamente dalla rappresentazione presa per sé stessa alla fase processuale che le è sottesa, decretando così un nuovo e inedito posizionamento del critico all'interno della stessa comunità teatrale.

La ricognizione storica dell'operato dei tre critici è arricchita da una sezione in Appendice in cui si è riusciti a far confluire una serie di materiali inediti o non facilmente reperibili, come le trascrizioni delle tre puntate radiofoniche *Incontro col Living Theatre* realizzate da Gerardo Guerrieri per il Terzo Programma di Radio Rai nel luglio 1968, le puntate della trasmissione radiofonica *Il quadrato senza un lato* realizzate da Franco Quadri per Radio Due nelle annate 1974-1975, e la trascrizione di un estratto di una puntata di *L'altro teatro*, documentario teatrale in tre puntate realizzato per la RAI-TV da Giuseppe Bartolucci, Nico Garrone e Maria Bosio nel 1980 e trasmesso nel maggio 1981.

La seconda parte della tesi consiste in una raccolta documentaria sull'oggi. A partire dalla dichiarazione di intenti del Manifesto dei Critici Impuri redatto nel 2003 a Prato da un gruppo di critici dell'ultima generazione, formato da Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchettini e Cristina Ventrucchi, la tesi utilizza il 2003 come anno di riferimento da cui partire per creare un piccolo archivio sull'oggi, mettendo insieme le elaborazioni di alcune delle esperienze più significative di questi ultimi dieci anni.

La seconda parte è strutturata, quindi, in schede biografiche su di una serie di esperienze critiche che, a partire dal 2003, per il loro legame con l'editoria specializzata, con la creazione di nuovi spazi nei canali di diffusione mediatica come la radio, i video o internet o per il loro speciale legame di attivazione in occasione di festival e rassegne spettacolari, fanno da specchio-verifica per una descrizione delle persistenze, dei contrasti e delle modifiche storicamente occorse a quella pratica critica nata negli anni Sessanta e oggi decisamente dominante.

La sezione contemporanea raccoglie in appendice alcuni documenti elaborati dal Gruppo di studio di "Culture Teatrali" (Università di Bologna) in occasione della 37.a edizione de La Biennale di Venezia diretta da Romeo Castellucci (*Pompei. Il romanzo della cenere*, 15-25 settembre 2005) e alcune trascrizioni delle puntate di Radio Zolfo realizzate dal collettivo critico Altre Velocità.

Capitolo I

Gerardo Guerrieri. Un nuovo critico cresce nell'ombra

In un convegno dedicato a Gerardo Guerrieri, Giorgio Prosperi, critico e studioso solidale di Guerrieri di cui ha curato la prima raccolta di contributi critici all'indomani della sua morte (*Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi, 1987), così scriveva:

«Io ne ho ricavato una strana impressione, cioè che Gerardo sia più vivo oggi di ieri, che cominci ad emergere dal suo continente sommerso nel quale ha vissuto tutta la vita, si può dire, tanto che se il teatro italiano fosse veramente una casa degli spiriti, lo spirito infestatore avrebbe i lineamenti di Gerardo Guerrieri, perché lo troviamo dappertutto. Quando uomini di statura superiore alla sua, parlo di statura fisica, come De Sica o Visconti, camminano, stranamente proiettano un'ombra che è un po' simile a quella di Guerrieri».¹

Non per mera coincidenza, anche Stefano Geraci, lo studioso che più di ogni altro, in Italia, si è dedicato alla riscoperta e messa in valore della figura poliedrica di Gerardo Guerrieri, nel proporre un breve ritratto ad introduzione di una piccola selezione di scritti sulla rivista «Teatro e Storia», approda a confrontarsi con questa stessa accezione dell'ombra quale qualità pregnante della carriera di questo critico, al contempo studioso -traduttore-drammaturgo-operatore teatrale, per molti versi un outsider.

«Si aveva l'impressione, incontrandolo, di trovarsi di fronte all'avamposto di uno sterminato esercito di memorie e suggestioni a cui, nell'evidente impossibilità di richiamarle tutte a partecipare del suo lavoro, alludeva ironicamente e disarmato. La sua carriera ombra appunto. E nulla dava meglio l'idea della ricchezza di quel legame, lasciato appena intravedere, che quell'apparente non esserci, quel distrarsi dalle incombenze immediate. Mina vagante per la coscienza di molti, Guerrieri alimentava la carriera ombra con la distanza che lo separava dalle contingenze dei teatri attraversati. Di fronte alla constatazione –nei casi felici– che gli uomini di teatro fossero troppo spesso migliori del loro teatro e dell'ambiente che avevano saputo creare, la carriera ombra s'incaricava di analizzare e descrivere quella inadeguatezza storica della sua generazione».²

Regista, narratore, traduttore, saggista, giornalista specializzato e non, critico e operatore culturale: per Claudio Meldolesi altra sarebbe stata la considerazione pubblica a lui riservata, se si fosse acquietato in qualche ambiente del rinnovamento teatrale degli anni '40 e '50. Invece, Guerrieri non si identificò neppure in una professione e l'ansia la coltivò, al contrario dei coetanei, come volontà di esperienze pluraliste, fino a diventare precursore utopico del nostro politeismo teatrale.³

Gli anni della formazione

Gerardo Guerrieri si avvicinò al teatro nel 1939 quando, insieme ad alcuni colleghi universitari, fondò il Teatro universitario di Roma nell'ambito dei GUF, l'organizzazione universitaria fascista e iniziò la sua attività di regia nel 1940 mettendo in scena, a soli 20 anni, *Felice viaggio* di Thornton Wilder al Teatro dell'Università di Roma, *Frana allo scalo Nord* di Betti e *La Donna di nessuno* di Ludovici.⁴

Dall'inizio dell'esperienza registica, Guerrieri combinò le sue due anime: mettendo in scena, a breve distanza di tempo, il romantico-barocco Klinger (*Tempesta e assalto*) e il realistico-poetico Thornton Wilder (*Felice viaggio*), due viaggi incommensurabili, se non nella sua sensibilità binaria la quale lo portò, poi, a “rifare” da un lato Betti, Lodovici, Fabbri, e, dall'altro, Della Porta e *Il turco in Italia* di Rossini.⁵

¹ Giorgio Prosperi, Intervento al Convegno promosso in ricordo di Gerardo Guerrieri dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), e pubblicato in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, Testimonianze coordinate da Rodolfo Di Giammarco, (a cura di) Simona Carlucci, Roma, Quaderni ANCT, 1988, p. 54

² Gerardo Guerrieri, *Pagine di teatro*, «Teatro e Storia», anno V, n.1, aprile 1990, p.13

³ Claudio Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 34

⁴ S. Geraci, *Tracce biografiche*, prefazione a *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, (a cura di) Stefano Geraci, Roma, Officina Edizioni, 2006, p. 7

⁵ Claudio Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, pp. 36-37

In una lettera indirizzata probabilmente a Carlo Ungaro in risposta alla richiesta di collaborazione per lo «Spettatore italiano», Guerrieri traccia un'analisi retrospettiva di quegli anni, di quel “se stesso 1939-1945” emblematico di un'intera generazione di giovani che si erano accostati al teatro alla fine degli anni trenta vedendo in esso “*l'unico modo di costruire un mondo come noi lo volevamo*”.⁶

Scrivo, dunque, Guerrieri:

«Io avevo la scienza infusa, come altri della mia generazione che sapevano tutto su Mallarmé e per cui il mondo andava in una direzione sola, che era composta da una lunga fila di ciclisti che scalavano una montagna, e in coda venivo io.

Il me stesso 1939-1945. Da una parte la necessità di fingere a tutti i costi, di sapere tutto. Pandolfi a quei tempi portava lunghi elenchi di pittori, di poeti, scrittori, attori espressionisti, di cui inventava morte e miracoli, di poeti tedeschi di cui aveva letto clandestinamente le opere (e furono gli anni in cui qualcuno cominciò timidamente a manifestare la sua sorpresa di avere scoperto che Pandolfi non sapeva il tedesco), e nello stesso tempo la segreta angoscia, emanante direttamente dalla stessa sicurezza fascista, di essere arrivati troppo tardi. Era tragico pensare che il mondo era ormai compiuto: restava solo una semplice conversione da fare: la fascistizzazione del mondo, una semplice scrollatina ed era fatto. Tutto si sarebbe adagiato in una comoda immobilità, percorsa da adunate combattentistiche che le avrebbero eternamente dato dei brividi di vita. Ero fascista? Accettavo, mi pareva impossibile essere altrimenti, come ad un cattolico parrebbe impossibile essere nato buddista. Mi pareva impossibile che il mondo potesse essere altrimenti. Io mi sentivo assolutamente incapace di partecipare ai Littorali: la mia impreparazione, mascherata da motteggi e ironie a coloro che ritenevo più preparati di me, era evidente salvo che a me stesso. Io sapevo già tutto, te l'ho detto, sapevamo già tutto. Nei teatri non ascoltavamo, ma commentavamo tutto acidamente ad alta voce, sbattevamo le poltrone. Non mi ricordo assolutamente nulla di quello che vedevamo a teatro da quando ci vado, cioè dal 1938 circa, perché a teatro non vedevamo assolutamente nulla, guardavamo tutto tranne il palcoscenico.

C'era poi un altro alibi all'ignoranza, cioè l'antifascismo che cominciava a spuntare nei nostri cervelli e ci avvelenò ancor più. Tutto quello che dicevano quei giovanotti in divisa, fra i quali eravamo anche noi, lo respingemmo solo perché lo dicevano loro.

Quando scrivevo, e che cosa potevo scrivere preso com'ero dalla febbre attivistica, inventavo, come facevano tutti allora, un sentimento finto: fingevo di commuovermi per una data cosa e ne scrivevo ermeticamente dedicando gli articoli a persone che nessuno conosceva, riempiendoli di allusioni incomprensibili agli altri. Era la mania che ci aveva presi: scrivere e leggere cose comprensibili solo per due o tre persone, cose per iniziati. Era il segno di com'era ridotta la società di allora. E di questo, di questa incomunicabilità, questa diffidenza a entrare in un largo colloquio ne ho risentito per molto tempo».⁷

Sono anni in cui il teatro viene vissuto da Guerrieri e dai suoi compagni come guado provvisorio tra fascismo e antifascismo, ragion per cui la fronda, l'agire in cifra si accompagnano all'adozione di un linguaggio oscuro attraverso cui sperimentare emotivamente l'antifascismo. Un espediente linguistico che diventa vera e propria prassi operativa quando Guerrieri, nel 1941, entra al Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia, come regista e assistente. Scrive Stefano Geraci che “sebbene all'inizio avesse subito il fascino del virtuosismo tecnico che Bragaglia esibiva al riparo della protezione del fascismo, a distanza di anni, ciò che trattenne di quegli anni (...) fu il ricordo delle astuzie con cui Bragaglia riusciva ad importare i drammi americani allora proibiti”: l'apprendimento “di una tattica in attesa di tempi migliori” che aiuterà a Guerrieri a scavallare altri impedimenti conoscitivi e di visione che gli si presentarono negli anni. Attraverso la borsa nera della drammaturgia per cui, per esempio, O'Neill fu fatto passare per irlandese, Guerrieri poté approfittare del soggiorno con Bragaglia per costruirsi un personale e riparato periodo di letture allora interdette e iniziare il suo lungo viaggio verso l'America, quell'*altrove* teatrale ancora da esplorare di cui divenne, in breve tempo, uno specialista competente e consapevole più di tanti cacciatori di novità del periodo.⁸

⁶ citazione tratta da un sintetico memoriale che Guerrieri dovette scrivere alla fine degli anni settanta per precisare i suoi rapporti con il partito comunista ora in S. Geraci, *Tracce biografiche*, prefazione a *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, (a cura di) Stefano Geraci, Roma, Officina Edizioni, 2006, p. 7 e nota 3

⁷ Lettera senza data di Guerrieri ad un destinatario non identificato conservate dalla famiglia Guerrieri. La lettera, così come citata, fu letta da Stefano Geraci in occasione del suo intervento al Convegno ETI (11-13 Novembre 1993) e ora è riportata negli atti del convegno stesso. Cfr. Stefano Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, pp.84-86

⁸ S. Geraci, *Tracce biografiche*, prefazione a *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, (a cura di) Stefano Geraci, Roma, Officina Edizioni, 2006, p. 10

Tra le letture clandestine di quel periodo compaiono anche i primi scritti in russo di Stanislavskij che Guerrieri tentava di tradurre in inglese come ricorda lui stesso in questo aneddoto:

« Insomma che potevo fare allora? Il regista, per tutti questi motivi. Mestiere che cerca una comunicazione, che insieme è nascosto, dietro l'attore e dietro il testo, riparato cioè non esposto; mestiere fisico e che per la sua fisicità e col contatto continuo con gli altri affogava l'insoddisfazione e l'angoscia di fare una cosa sbagliata. Ecco il ritratto di un dilettante 1940: la storia successiva è stata di anni in cui ho cercato di convincermi che la mia strada era il regista, dopo i primi successi fra cui essere chiamato dal federale di Benevento a mettere in scena un lavoro alla GIL. Che lavoro? io non conoscevo nulla: andai in fretta a comprare a Napoli Aristofane, Büchner, *Leonce e Lena*, de Musset. Nell'ampio salone riscaldato della GIL di Benevento io fingeva di leggere Aristofane mentre tentavo di tradurre Stanislavskij in inglese; lessi tutto Aristofane e poi decisi per *Leonce e Lena*: l'estetismo vinse. Il mio primo successo era stato un atto di Wilder: ci doveva essere là dentro qualcosa di naturale, di autentico, o non era la grande abilità e sincerità wilderiana a far credere nella novità? Comunque, io non seppi sfruttare l'occasione, perché non capii cosa avevo fatto: avevo passato un meraviglioso mese a insegnare ad un ragazzino bolognese a rispondere male a sua madre, a far andare una automobile immaginaria –mi commuovevo per questo viaggio dei miei personaggi perché c'era in loro una quantità di vita che corrispondeva alla mia – allora ero incapace di pensare, riuscivo solo ad agitarmi, a soffrire, a innamorarmi continuamente, a gesticolare: odiavo la filosofia, i sistemi, mi rifugiavo nei pirati, e tutto il mio antifascismo consisteva nel dedicare intere pagine di *Roma fascista* a Buffalo Bill e ai pellerossa».⁹

Prime esperienze critiche

Pare sia stato il 1942 l'anno di iniziazione di Guerrieri alla critica drammatica. Lo segnala Giorgio Prosperi nel suo intervento al Convegno che l'Associazione Nazionale Critici di Teatro organizzò nel 1987 all'indomani della scomparsa del poliedrico intellettuale morto suicida nel Tevere nel 1986. Scrive, infatti, Prosperi: "Gerardo ha cominciato a fare le sue prime regie di un certo rilievo nel 1942, l'anno stesso in cui ha cominciato ad esercitare la critica teatrale. Devo dire che sui suoi testi io mi sono esercitato. L'amicizia con Gerardo mi è servita moltissimo. Mi è servita innanzitutto a fare rapidamente piazza pulita della dicotomia testo-spettacolo, dicotomia che naturalmente in me autore resta, ma allo stato progettuale. Non riesco più a pensare ad uno spettacolo isolato dal proprio testo, ad un testo isolato dal proprio spettacolo".¹⁰

Un Guerrieri, dunque, fautore, sin da subito, di una visione unitaria della messa in scena teatrale contro l'annosa dicotomia testo/spettacolo allora imperante, per una intuizione di spostamento dell'oggetto di analisi nella messinscena che si affermerà, pienamente, in Italia, solo con l'avvento della nuova teatrologia e quindi, effettivamente, tra la seconda metà degli anni sessanta e i primi anni settanta.¹¹ Ma è del 1943 il primo intervento critico attestabile: un articolo per la rivista *Dramma*, il «quindicinale di commedie di grande successo» diretto da Lucio Ridenti, in cui Guerrieri propone, come uno slogan, il suo risoluto programma di lavoro: "un teatro ha bisogno di molti teatri prima di esistere, e non può permettersi di ignorarli".¹²

L'8 agosto dello stesso anno, poco dopo la caduta di Mussolini, Guerrieri firma con Orazio Costa, Diego Fabbri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli, il manifesto *Per un teatro del popolo*, una sorta di appello in favore della nascita di un nuovo teatro che, nella prospettiva di un paese libero dai fascisti e dai nazisti, assumesse in pieno "il suo compito morale e sociale"; e rappresentasse "nelle forme più diverse e più libere l'attualità dei sentimenti del nostro popolo".¹³

⁹ Lettera senza data di Guerrieri ad un destinatario non identificato conservate dalla famiglia Guerrieri. La lettera, così come citata, fu letta da Stefano Geraci in occasione del suo intervento al Convegno ETI (11-13 Novembre 1993) e ora è riportata negli atti del convegno stesso. Cfr. Stefano Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, pp.84-86

¹⁰ Giorgio Prosperi, Intervento al convegno promosso in ricordo di Gerardo Guerrieri dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), e pubblicato in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, Testimonianze coordinate da Rodolfo Di Giammarco, (a cura di) Simona Carlucci, Roma, Quaderni ANCT, 1988, p. 54

¹¹ Per una panoramica più dettagliata della questione si leggano le pagine dedicate all'avventura della nascita e riscoperta della semiotica teatrale in opposizione ad una visione testo-centrica del teatro in Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Cap.3. La rinascita della semiotica teatrale e Cap.4. Il testo spettacolare e i suoi contesti, Roma, Bulzoni, 2008, pp.42-49

¹² G. Guerrieri, *Repertorio italiano e straniero*, «Dramma», n.402, 15 maggio-15 giugno 1943, citazione da S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 11 e nota 10

¹³ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p.126

Nel 1944 Guerrieri scrive su la *Voce operaia*, espressione del movimento dei comunisti cattolici, e, per un breve periodo collabora anche con la rivista *Cosmopolita*,¹⁴ per la quale recensisce il 17 febbraio 1945 la messa in scena viscontiana dei *Parenti terribili*.

«I *Parenti terribili* segnano veramente l'avvenimento di questa stagione romana. I suoi riflessi sono importanti. Esso appare fin d'ora come il più grande successo di questi ultimi anni, dopo *Il lutto si addice ad Elettra* e *Piccola Città*. Tutto questo, chi conosca il testo, non parrebbe incoraggiante. Un'opera priva di universalità, un supremo arabesco di decadenza, una raffinatissima macchina da tortura, un abilissimo pezzo di bravura che ci reimmerge nel mondo senza uscita della borghesia d'anteguerra, con il senso, il soffocamento dell'incubo. Vorrei domandare a Luchino Visconti se questo è il dramma dell'umanità, se ancora in quella trappola siamo chiusi. Egli ci ha creduto fino in fondo, se è vero che la sua regia è la cosa più angosciosa, disperata e impegnativa che ci ha regalato il teatro degli ultimi anni. Il suo è il trionfo della regia, quando il regista è considerato ancora un inutile guastamestieri. È il trionfo del metodo, della passione, della sottigliezza interpretativa e della forza creatrice. Per la prima volta (...) abbiamo visto un nucleo di attori recitare impegnati fino al midollo delle ossa, fino all'urlo, in una esplosione teatrale piena di raccapricciante vivezza. Con il magnifico personaggio della Pagnani, questo è il significato dell'avvenimento: esso segna davvero una data: l'avvio, forse, a riagganciare il pubblico attraverso la grande recitazione che ci manca dall'ottocento».¹⁵

Nell'autunno del 1945 Guerrieri diventa titolare della critica teatrale per l'edizione romana de *L'Unità* subentrando a Vito Pandolfi, trasferitosi nella redazione milanese del quotidiano. A precedere questo insediamento presso il quotidiano comunista, la pubblicazione, avvenuta sempre nel 1945, di *Palcoscenico di Broadway*,¹⁶ la raccolta di teatro americano contemporaneo con testi di Susan Glaspell, Eugene O'Neill, Archibald Mac Leish, Maxwell Anderson e Laurence Stallings, Thornton Wilder, Erskine Caldwell, Lillian Hellman, Clifford Odeis, Sidney Kingsley, William Saroyan, Marc Connelly e Irvin Shaw di cui Guerrieri curò, insieme a Franco Finzi la pubblicazione.¹⁷

La critica teatrale per l'Unità

Dal 1945 alla fine del 1946 e, in teoria, oltre fino al 1948,¹⁸ Guerrieri mantenne la titolarità di critico teatrale ufficiale della redazione romana de *L'Unità*.

Sotto la direzione di Pietro Ingrao che aveva reinventato il quotidiano-organo del partito comunista, Guerrieri, dimenticate le abituali convenzioni del critico e il contesto in cui opera, adotta il punto di vista di un osservatore cui si offre, di volta in volta, l'occasione di individuare i sintomi del rinnovamento e polemizzare contro le inerzie. Più che al partito, Guerrieri si sentiva "organico" ad un teatro possibile i cui segni potevano apparire dovunque.¹⁹ In questo senso, Guerrieri scrive pezzi diversi. recensioni brevi, ma molto concettuose, di un'estrema limpidezza e felicità di scrittura²⁰ e pezzi di stampo narrativo-memorialistico in cui risuona una certa corda meridionale, un'eco affettuosa della sua origine lucana,²¹ sia gli uni che gli altri caratterizzati dall'elemento insostituibile, e allora sorprendente, di una diffusa ironia.²²

In quel primo biennio da cronista Guerrieri accompagnò, in modo speciale, il lavoro di Luchino Visconti, la sua opera rinnovatrice del teatro italiano, il trattamento choc cui, di frequente, il regista sottoponeva gli spettatori, contribuendo, peraltro, in modo decisivo, a creare un pubblico nuovo che non era più quello delle "prime". La messinscena viscontiana dei *Parenti terribili* di Cocteau (Teatro

¹⁴ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 14

¹⁵ *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, (a cura di) Stefano Geraci, cit., p. 49 nota 4

¹⁶ *Palcoscenico di Broadway. Raccolta di teatro americano contemporaneo*, (a cura di) Gerardo Guerrieri, Roma, O.E.T. Edizioni del Secolo, 1945

¹⁷ Luigi Squarzina, Intervento al convegno promosso in ricordo di Gerardo Guerrieri dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), ora in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p. 42

¹⁸ Aggeo Savioli, *Gerardo Guerrieri e l'Unità*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p.21

¹⁹ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 14

²⁰ A. Savioli, Intervento al convegno promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), ora in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p.45

²¹ Aggeo Savioli, *Gerardo Guerrieri e l'Unità*, cit., pp.23-24

²² Tommaso Chiaretti, Intervento al convegno promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), ora in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p.11

Eliseo, 30 gennaio 1945), recensita come abbiamo visto per il «Cosmopolita», aveva provocato una autentica esplosione di vitalità, non solo nel pubblico, ma anche nella piccola cerchia dei giovani teatranti innovatori. Scrive Guerrieri in una nota diaristica:

«Quando scoprimmo L. fu una esplosione. Era l'estroversione dopo l'introversione, era uno che naturalmente, lontano da noi, aveva fatto il contrario di noi, e le cose gli riuscivano con tale splendore e gonfiore (naturalmente ci parve gonfiore), fu come se un muto improvvisamente cominciasse ad urlare: così nei *Parenti terribili* l'apparizione di L.». ²³

Di questa esplosione, un vero e proprio bombardamento nelle aspettative di un pubblico teatrale ancora profondamente borghese, resta una descrizione emblematica nella recensione della prima di *Aperte chiuse*, la messinscena viscontiana che aveva debuttato il 18 ottobre 1945 al Teatro Eliseo di Roma. Nell'articolo apparso su «l'Unità» del 19 ottobre 1945, Guerrieri scriveva:

«Sartre ha ieri gettato il panico fra i corsari neri e i ricchi industriali più di un calo di azioni di borsa: di tanto in tanto signori distinti si levavano precipitosamente col sorriso spento sulle labbra, sollecitando in fretta i mammiferi sparuti con enormi copricapo di tulle. Giacché l'uomo, scrutato alla profondità a cui giunge Sartre prende i contorni di una un paurosa mostruosità, ed è niente affatto piacevole. Dobbiamo questa serata, ripeto emozionante a Luchino Visconti e alla compagnia Morelli-Stoppa che ha inaugurato degnissimamente la sua stagione. Delle bombe che Luchino Visconti lancia periodicamente in questo teatro italiano imbambolato e semispenso, questa è senz'altro la migliore, insieme la più perigliosa il che vale notare quanto potranno fare prestigio e disinteresse per la causa del teatro». ²⁴

Più volte Guerrieri scrive delle “bombe” lanciate da Visconti “in questo teatro imbambolato e semispenso”. È curioso, nota Aggeo Savioli nel suo intervento al convegno ETI del 1993, come una metafora analoga di “ardito del teatro” che faceva scoppiare bombe nei cervelli degli spettatori fosse stata usata, meno di trent'anni prima, da Antonio Gramsci per parlare del teatro di Pirandello e che Guerrieri la facesse sua già nel 1945, in un'epoca in cui dell'opera di Gramsci si sapeva pochissimo e in cui, soprattutto, le critiche teatrali dell'intellettuale comunista non erano ancora state raccolte perché sarebbero state pubblicate solo alcuni anni dopo. ²⁵

La «frequentazione» con un maestro di attori come Stanislavskij avvenuto negli anni della formazione, come testimonia l'aneddoto della convocazione alla GIL di Benevento in cui, rende il critico Guerrieri particolarmente sensibile a cogliere (e sintetizzare) doti e sfumature, adesioni e reticenze, punti di forza e smagliature di ogni singolo interprete. ²⁶

Ce ne resta un esempio nel cammeo dell'attrice Olga Villi che Guerrieri appronta recensendo, sempre per l'Unità, la messa in scena viscontiana di *Quinta Colonna* (Teatro Quirino, 23 marzo 1945).

«Le scene d'albergo infatti, le più lunghe, acquistano una suggestione di verosimiglianza, sempre lenta ad operare nel pubblico. In quelle, notavo che il laccarsi le unghie di Olga Villi assume improvvisamente significati diversi da quello di partenza, che è indifferente e quotidiano: diviene gesto simbolico, una caratteristica violenta: strani effetti del naturalismo che servirà notare. E nel primo atto, nella scena del bombardamento, il concerto delle voci ha ottenuto effetti misurati ed allucinanti che è difficile aspettarsi a teatro, e che invece sono teatro in assoluto. Olga Villi, la ragazza americana (ha fatto la stessa vita di tutte le ragazze di America che vengono in Europa con un patrimonio considerevole. Sono tutte uguali. Campeggi, colleghi, famiglie con i soldi, aborti, ambizioni. Poi si sposano e si sistemano, o non si sposano e si sistemano lo stesso) è un simbolo perfetto della donna pneumatica e del fascino del rotocalco: un fascino standard, ma difficile: le sue scene avevano un'aria di glamour familiare che è quello di Hemingway e di Hollywood. Secondo me le mancava un'aggressività e una maternità che esistono nelle sue parole e avrebbero reso lei meno soprammobile e il conflitto fra i due più verosimile». ²⁷

²³ Gerardo Guerrieri, *Pagine di teatro*, «Teatro e Storia», anno V, n.1, aprile 1990, p.16

²⁴ G. Guerrieri, «L'Unità», 19 ottobre 1945, ora in *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 50 nota 11

²⁵ Aggeo Savioli, *Gerardo Guerrieri e l'Unità*, cit., p. 20. La prima edizione di *Letteratura e vita nazionale*, la raccolta di scritti contenente le recensioni scritte per l'«Avanti!» da Antonio Gramsci apparve per Einaudi nel 1950.

²⁶ Stefania Chinzari, *Nel labirinto della leggerezza*, Introduzione a G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Roma, Bulzoni, 1993 p. XLVI

²⁷ G. Guerrieri, «L'Unità», 5 aprile 1945, ora in *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 50 nota 7

E di Gassman, giovane attore allora ventitreenne, in “arte” da un paio di stagioni e impegnato con Visconti per la messinscena di *La macchina da scrivere* di Cocteau (Teatro Eliseo, 2 ottobre 1945), scrive:

«Reputato ancora, da alcuni imbecilli in ritardo un ‘atleta’, Gassman ha mostrato qualità assolutamente eccezionali, un timbro, un tono vitale, un confluire di esperienze, una capacità di emozioni e di controllo, una forza di personalità assolutamente inusitati a teatro. C’è in lui, voglio sperare, il presagio dell’attore nuovo». ²⁸

Di Louis Jouvet, venuto in Italia a rappresentare *L’Ecole des femmes*, e intervistato nel maggio del 1948, Guerrieri tratteggia un vero e proprio ritratto fuori scena:

«Come viene a lei l’idea di un personaggio? Dall’osservazione?» chiede Guerrieri. «No, dell’osservazione non c’è bisogno. Vous avez le texte. Lì c’è tutto. Surtout –aggiunse Jouvet_ il ne faut pas avoir des idées». «Idee preconcepite». «No, des idées» troncò categoricamente infilandosi la zimarra di Arnolfo, nera coi nastri Verdi». «Non c’è niente di più pericoloso che avere delle idee». Si avvicinò allo specchio e gli infilarono la parrucca che egli si aggiustò: una parrucca che gli ballonzolava davanti in due lunghissime bande. «Un mio amico morto poco tempo addietro» disse quando ebbe finito «Antonin Artaud...». «Morto pazzo» mi scappò dalla bocca, «Oui, Antonin Artaud, mi disse una volta una cosa che per un attore mi sembra fondamentale». Pronunciò la massima pesando le parole. «Tout est suspect, sauf le corps». Ci fissò con un leggero sorriso di trionfo, poi ripeté: «Diffida di tutto, tranne del corpo. Il corpo è tutto, di lì viene tutto». «Anche per il regista?» «Stessa cosa». Strano, pensammo, in questi termini la cosa può andare sia per Luchino Visconti che per Peppino de Filippo». ²⁹

Ma è sulla regia, per quella profonda conoscenza biografica del mestiere e per la speranza di giungere per il tramite di essa ad un reale rinnovamento del teatro italiano, che Guerrieri esercita maggiormente il suo sguardo di critico nel periodo della sua collaborazione a *l’Unità*. Su *Adamo* di Marcel Acharé messo in scena da Visconti il 30 ottobre 1945 al Teatro Quirino Guerrieri scriveva:

«Egli ha profuso (è il caso di dirlo) il suo talento acutissimo e una sincerità angosciosa in quel duello a due che forma il nucleo della commedia. Questa disperata sincerità con cui dà il meglio di sé in ogni lavoro, a viso aperto, come sfidando, e con un desiderio struggente di uscire dalla solitudine, egli la regala ai suoi personaggi con una generosità che fatta sicura delle molte prove diverrà un punto di riferimento nel nostro teatro. Basterebbe il secondo atto di ieri (forse la più bella regia) a definire la sua drammatica posizione di regista della crisi e della angoscia». ³⁰

Nella stessa recensione di *Adamo*, che toccava il tema tabù, per quegli anni, dell’omosessualità, Guerrieri pur stigmatizzando gli sciagurati fischiatori che avevano tentato di interrompere la rappresentazione, esprimeva al contempo una ragionata perplessità sul comportamento degli applauditori che, nella foga di battimani e invettive tipo “Andate in sacrestia, capite solo il rosario” contrapposto agli “Andate a Villa Borghese” dei fischiatori davano spazio a un misto di esigenze: quella “di applaudire i bravissimi attori, di dire corna dei preti, di sfogare incomposti sentimenti repressi; un desiderio di libertà, insomma, quale lo potrebbe avere un collegiale il primo giorno di libera uscita”. E concludeva positivamente scrivendo: “Questa irrequietezza è sintomatica, il teatro, in ogni modo, si sveglia”. ³¹ Per Savioli “non deve stupire la relativa ampiezza che nelle cronache, o critiche, di Guerrieri ha il dato cronistico in senso stretto, intrecciandosi tuttavia, o comunque armonizzandosi con l’informazione e il giudizio specifici su quel testo, su quello spettacolo” in quanto sarebbero sintomatiche di quella “capacità di Guerrieri di far sentire al vivo, di farci sentire ancora oggi, il clima, la temperie di quelle serate. La temperie dell’Italia di quel tempo”. ³²

Ne è un esempio, l’inizio della cronaca alla prima italiana di *Zoo di vetro* di Tennessee Williams, per la prima volta in assoluto che una commedia dello scrittore americano si affacciava sulle scene italiane.

«Tre giovanotti, non bene identificati, hanno fischiato alla fine di *Zoo di vetro*, ma il fatto avrebbe più sapore se i tre sunnominati moschettieri non fossero stati sorpresi pochi minuti prima nell’atrio mentre si dicevano “Aò, ricordate che hai da fischià”, e se a coronamento degli sparuti fischi non avessero inveito “Ah buffoni fate Niccodemi!”».

²⁸ G. Guerrieri, «L’Unità», 3 ottobre 1945, ora in A. Savioli, *Gerardo Guerrieri e l’Unità*, cit., p.21

²⁹ G. Guerrieri, «L’Unità», 8 maggio 1948, ora in *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 138

³⁰ G. Guerrieri, «L’Unità», 31 ottobre 1945, ora in *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 51 nota 14

³¹ A. Savioli, *Gerardo Guerrieri e l’Unità*, cit., p. 18

³² A. Savioli, *Gerardo Guerrieri e l’Unità*, cit., p. 20-21

Quest'ultimo particolare starebbe a significare, secondo alcuni, che l'attacco sarebbe stato organizzato da un gruppo di autori italiani: mentre gli altri sussurrano che tutto lascia indovinare la mano di Guglielmo Giannini in persona.

Noi che non amiamo raccogliere troppo facili pettegolezzi siamo per una versione conciliante, e cioè che si trattasse di tre cretini e nulla più». ³³

In realtà, dietro questa coloritura cronachistica del pubblico, si profila un anti-crocianesimo principiante e, ancora una volta, il fantasma ideale di Gramsci per il quale la critica militante doveva essere capace di fondere insieme la lotta per una nuova cultura, ovvero per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica.

È questa una ragione per cui i ritratti del pubblico teatrale dell'epoca non sono sempre coloriti e allegri, ma si tingono a volte di una nota di amarezza che rende su carta il sentimento dominante di fine di un'epoca insieme alla visione non ottimistica di un futuro ancora carico di angoscia. È il caso di due recensioni, una dedicata, ancora, a Visconti per la prima di *Il matrimonio di Figaro* (Teatro Quirino, 19 gennaio 1946) in cui Guerrieri scrive:

«L'esagerazione delle forme settecentesche, l'esagerazione dell'appariscenza è uno dei motivi conduttori dello spettacolo. Piroette, inchini, balli, tutti i giochi illusori con cui si camuffa l'idolatria del formalismo, fanno parte della vita dei personaggi, dai costumi e parrucche gonfi di caricatura, alla straordinaria e perfetta verosimiglianza degli intrighi, allo sfarfallio del dialogo. Questo formalismo è, alla fine, la recitazione degli attori. Tant'è vero che lo spettacolo inizia in un teatrino di una villa settecentesca, e a poco a poco, dalla camera della servetta Susanna, investe il palazzo, il tribunale, la corte, la città, il mondo. In questo allargarsi a cerchi concentrici di motivi che sembrano particolari e frivoli e si affermano gravi, l'estremo formalismo, il ritmo da ballo dello spettacolo rappresenta la danza sfrenata, l'orgia mortale di una società che si avvia al suo finire: questa danza si incontrerà con un'altra sanguinosa, quella della carmagnola». ³⁴

L'altra fu scritta in occasione della messinscena di una delle commedie più nere di Eduardo De Filippo: *Le Bugie con le gambe lunghe* (Teatro Eliseo, 14 gennaio 1948):

«Vennero quattro applausi alla fine, poi il pubblico si alzò e scese le scale come una carovana di sfollati. C'era il gelo tra loro. L'ultima commedia di Eduardo è una commedia spiacevole... Alla fine della sua storia ci accorgiamo con lui che le bugie hanno le gambe lunghe, che la verità ci mette molto ad arrivare. La gente si scorda di quello che ha fatto, si trova le scuse, si ricuce il passato come gli fa più comodo, non è più neanche ipocrisia, tanto fa parte di una consuetudine». ³⁵

Non è un caso che siano proprio Eduardo De Filippo e Visconti le presenze più seguite dal Guerrieri critico de l'Unità. In quel periodo, infatti, tra il 1945 e il 1946, essi appaiono come le forze impreviste che aggirano alle spalle il teatro italiano, ne forzano i limiti rappresentativi e ne scompigliano le tradizionali gerarchie dei generi, sono essi che costruiscono una figura d'autore in grado di spiazzare la centralità presunta dello scrittore a teatro. ³⁶

In questo arco di tempo tra il 1945 e il 1946, la vicinanza ideale con Visconti diventa sempre più occasione di partecipazione operativa. Nei primi due anni Guerrieri scelse di farsi regista allievo, mentre collaborava attivamente nella esplorazione del teatro da fare. Su questo versante Visconti lo ascoltò con grande fiducia ed apertura, avendo trovato in lui, sin dall'inizio, un interlocutore inesauribile ed originale nelle proposte e, insieme, un giovane competente in grado di motivarne le scelte registiche oltre le contingenze degli spettacoli. Fu un lavoro che in buona parte si svolse in penombra e che venne ufficializzato solo nel 1946 quando Visconti, formata la sua prima compagnia, lo sceglie, insieme a Vito Pandolfi e Mario Chiari, come vicedirettore e regista. ³⁷

Fu così che, in concomitanza con i primi impegni da traduttore, consigliere e collaboratore di Visconti, la sua attività critica militante si diradò di molto. Luciano Lucignani divenne, nel frattempo, suo vice alla

³³ G. Guerrieri, «L'Unità», 14 dicembre 1946, ora in A. Savioli, *Gerardo Guerrieri e l'Unità*, cit., p.18

³⁴ G. Guerrieri, «L'Unità», 20 gennaio 1946, ora in *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 53 nota 20

³⁵ G. Guerrieri, «L'Unità», 14 gennaio 1948, ora in A. Savioli, *Gerardo Guerrieri e l'Unità*, cit., p.24

³⁶ S. Geraci, *Visconti verso Čechov*, postfazione a *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 154

³⁷ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 12

redazione romana de «l'Unità» per cui sarà lui a firmare, il 27 novembre 1948, la recensione di *Rosalinda (o Come vi piace)* di Shakespeare, spettacolo tanto affascinante quanto discusso che, dopo *La terra trema*, riapre il discorso teatrale viscontiano. Nel gennaio del '49, Guerrieri firma per Visconti la traduzione di *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams. A quella data critico teatrale dell'edizione romana de «l'Unità» è diventato, e lo sarà per breve tempo, Mario Socrate, cui succederà a pieno titolo, dal '50 al '54, Luciano Lucignani. Il distacco di Guerrieri da «l'Unità» è, quindi, morbido e graduale, variamente motivato e non escludeva le ragioni economiche,³⁸ ma quella militanza nella redazione romana del quotidiano diretto da Ingrao, a cui rinunciò quando si fece più assiduo il lavoro con Visconti, gli aveva permesso di aprirsi un varco come intellettuale attivo anche al di fuori della cerchia delle riviste di teatro.³⁹

La ricerca di maestri

Nel 1946 Guerrieri collabora con De Sica alla realizzazione di *Sciuscià* (1946). Una collaborazione che si ripete nei due anni successivi, tra il 1947 e il 1948, quando lavora a stretto gomito con Zavattini e in qualità di “aiuto” con Vittorio De Sica per *Ladri di biciclette* (1948).

Tra il 1947 e il 1948 anche Visconti, per una ventina di mesi, fu occupato dalla preparazione e dalle lunghe riprese del suo capolavoro cinematografico, *La terra trema*, per cui sembra essere in atto una sorta di contagio che li porta entrambi nell'orbita attrattiva del linguaggio cinematografico. Ma per Guerrieri appartenente, a differenza di Visconti, alla “generazione senza maestri”,⁴⁰ lavorare nel cinema accanto a Zavattini e De Sica aveva il senso di costruzione di una via all'apprendimento. Da De Sica avrebbe voluto imparare “come far recitare semplicemente”, mentre da Zavattini voleva “sapere come guardare”:

«In questo giro di pensieri entra la mia ammirazione per quello che vedeva l'occhio di Zavattini. Ricordo che andavamo in giro per le strade della piccola borgata vicino Sant'Angela Merici, e i personaggi che incontravamo. Ma nessuno di loro si sentiva personaggio perché Zavattini li trattava tutti come portatori di un messaggio straordinario, con deferenza e umiltà. La verità poteva stare nella bocca di tutti. Potete dire quel che volete sul sentimentalismo di Zavattini, ma è una delle poche persone che sa parlare con una serva (comunisti compresi). Il mondo di questa gente è pieno di cose meravigliose, una cosa simile mi accadde soltanto quando visitai Tricarico con Rocco Scotellaro».⁴¹

Non era il lavoro del cinema, quindi, ad attirare Guerrieri -sebbene la stesura della sceneggiatura e le sedute interminabili con Zavattini si innestarono sulla sua naturale predisposizione ad un ascolto ultrasensibile dei ritmi della lingua parlata-, ma la via di una auto-pedagogia per cui se un maestro non c'era stato, egli pensò di costruirselo pezzo per pezzo mantenendo Visconti ben al centro.⁴²

Sia Silvio D'Amico, infatti, che Bragaglia, i due “vecchi” della generazione teatrale già affermata, non avevano la fisionomia del maestro che Guerrieri avrebbe voluto incontrare. E questo nonostante il lavorare insieme a Bragaglia al Teatro delle Arti e nonostante il fatto che Silvio D'Amico, superata l'iniziale diffidenza per il Guerrieri regista,⁴³ accolse il giovane studioso come uno dei collaboratori più brillanti e colti dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* per la quale curò almeno le voci “teatro americano”, “teatro russo”⁴⁴ e la pregnante voce “Attore”.⁴⁵

Pioniere di interculturalità

«D'Amico è abbattuto. Apre la porta, mi guarda.

³⁸ A. Savioli, *Gerardo Guerrieri e l'Unità*, cit., pp.22- 23

³⁹ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 14

⁴⁰ La definizione è di Guerrieri ed è tratta da una pagina diaristica senza data intitolata [È una bella storia] ora in Gerardo Guerrieri, *Pagine di teatro*, «Teatro e Storia», anno V, n.1, aprile 1990, p.15

⁴¹ Gli appunti datati 1959 a cui Guerrieri aveva premesso un titolo: “Inizio di un romanzo” fanno parte di un corpus di carte conservate dalla famiglia Guerrieri. I passi citati sono pubblicati in S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 12

⁴² S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 13

⁴³ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 11

⁴⁴ Rodolfo Di Giammarco, Intervento di coordinamento al convegno promosso dall'ANCT (Roma, 26 gennaio 1987), ora in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p.13

⁴⁵ Claudio Meldolesi Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 112

Io sto a tavolino con i volumi dell'Enciclopedia e la cartella su Moissi, e non sto riuscendo a capire se l'Amleto di Moissi era brutale o effeminato (ci sono recensioni in questi due diversi sensi).

Lui dice: «È morto Don Bendetto». Si aggira attorno al tavolo, non capisco bene che stia combinando. «Io non ero delle sue idee, ma questa cosa mi ha fatto male. Voi non potete capire, siete troppo giovani, ma per noi, per noi...eh, l'Estetica è stata una gran cosa» (infatti l'Estetica è stata annunciata da Antoni alla radio come l'avvenimento più importante del '900 in Italia, cosa che dà da pensare in vari modi)». ⁴⁶

È l'incipit di un frammento biografico che Guerrieri intitola *Croce, prime reazioni sulla sua morte*. È un frammento importante perché, nella sua brevità, illumina importanti connessioni. È il novembre del 1952. Guerrieri da alcuni mesi si è impegnato alla redazione della voce "Attore" per l'Enciclopedia dello Spettacolo. L'annuncio della morte di "Don Benedetto" Croce che coglie D'Amico abbattendolo, è anche la notizia della fine di un'epoca e di un modo di fare critica e ricerca storiografica.

L'avventura dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, a cui Guerrieri partecipò sin da subito, fu una vera e propria fucina di teatro controcorrente, rispetto per esempio, all'istituzionale Accademia d'Arte drammatica. In questo ambiente, caratterizzato dalla multiformità delle esperienze dei diversi collaboratori, e da una tipologia di lavoro a stretto contatto con specialisti di aree diverse, il forzato autodidattismo e gli studi voraci di Guerrieri ⁴⁷ diedero i loro migliori frutti sbocciando come una felice opportunità.

L'importanza che Gerardo Guerrieri ha avuto per l'Enciclopedia non è documentabile se non con un carteggio, del resto non molto ampio, una trentina di lettere, scambiate con Alessandro e Fedele D'Amico, redattore capo il primo, direttore della sezione musica il secondo, sul problema delle voci generali ⁴⁸ ovvero su quell'insieme di voci non biografiche che richiedevano una delimitazione di campo e una valutazione di prospettiva un po' più complessi. Problema per niente secondario, sottolinea lo stesso D'Amico nel suo intervento al convegno promosso dall'ANCT, se si tiene conto del fatto che in quegli anni a cavallo degli anni Cinquanta, ovvero nel '49 -'50 - '51, "una moderna storiografia teatrale in Italia non era ancora nata. Il contributo di Gerardo fu del tutto informale, ma decisivo. La tendenza di noi redattori era, ovviamente, quella di definire, di limitare, di dare insomma una sistemazione alla trattazione di certi argomenti. Al contrario la curiosità senza limiti di Gerardo, la varietà e ricchezza delle sue letture, il gusto che già allora aveva per l'interdisciplinarietà, e soprattutto la sua ottica universale e non eurocentrica dei fenomeni, portava a rimettere sempre tutto in discussione". ⁴⁹ Questa curiosità e questa capacità di scrutare tutto e di informarsi su tutto divenne il motore nascosto di un nuovo modo di approcciarsi alla storiografia e alla critica che si chiarì quando fu chiesto a Guerrieri di stilare, in autonomia, la voce "Attore".

Ricorda sempre Alessandro D'Amico, nel secondo convegno dedicato a Guerrieri dopo la sua morte, organizzato dall'ETI nel 1993, che "quando nel '52 Guerrieri s'impegnò con l'*Enciclopedia dello spettacolo* a redigere la voce *Attore*, voce come ognuno sa travagliatissima e bellissima,(...) fu la prima volta che, in Italia, si tentò una sintesi sull'attore non più con un'ottica eurocentrica, ma con uno sguardo globale sull'intero fenomeno, presso tutte le civiltà, in tutte le epoche, in tutte le culture. Ricordo che questa voce fu importante per chi lavorava all'*Enciclopedia dello spettacolo* proprio come modello (eravamo alla lettera 'A') per altri argomenti che si cercò di affrontare con un'ottica analoga. Oggi sembra ovvio, ma nel '52 non lo era affatto". ⁵⁰

È interessante notare come proprio nella stesura della voce sull'Attore per l'Enciclopedia dello spettacolo, Gerardo Guerrieri operi quello scarto tra un modo prettamente storico di approcciarsi alla

⁴⁶ G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., p. 14

⁴⁷ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 11

⁴⁸ La prima lettera di questo probabile carteggio, in ordine di data, conservata presso l'Archivio Guerrieri dell'Università La Sapienza di Roma è una lettera di Lettera di Sandro D'Amico a Gerardo Guerrieri, datata 04/09/1952, relativa ad alcune voci curate per l'Enciclopedia dello Spettacolo da Guerrieri. AG/Lettere e carteggi-1/cart.4/2

⁴⁹ Alessandro D'Amico, Intervento al convegno promosso dall'ANCT (Roma, 26 gennaio 1987), in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p. 20

⁵⁰ Alessandro D'Amico, *L'archivio Gerardo Guerrieri-Eleonora Duse*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p.71

materia teatrale e un nuovo modo, ancora tutto da inventare, di imbastire un discorso sul filo dell'analisi interdisciplinare. Ne sono testimonianza due passaggi, più o meno coevi, eppure discriminanti dell'approccio interdisciplinare di Guerrieri.

Si tratta nel primo caso di uno scritto sull'attore redatto proprio in concomitanza con la scrittura della voce "Attore". È lo stesso Alessandro D'Amico a segnalarlo nello stesso Convegno ETI quando dice: "L'interesse di Guerrieri fu, almeno all'inizio, essenzialmente storico. Ricordo qui il bel saggio sulle interpretazioni shakespeariane del nostro 'grande attore' –scritto negli stessi mesi della voce *Attore* e pubblicato nel volume *Cinquant'anni di teatro in Italia*– dove tenta di identificare e ricostruire un filo conduttore in quelle interpretazioni, dall'Ottocento ai giorni nostri"⁵¹.

Nell'altro caso, invece, ci troviamo davanti ad una serie di appunti, scritti verosimilmente nel 1952 per presentare pubblicamente la Collezione di Teatro Einaudi che Guerrieri era stato chiamato a dirigere insieme a Paolo Grassi. In questi appunti, è chiaro che un approccio interculturale è già all'opera.

«La storia del teatro occidentale non è più la storia del teatro in assoluto. Non si può dire: il teatro nasce con i greci. Brecht ha tentato di rinnovare il teatro occidentale attraverso i cinesi, come i romantici attraverso Shakespeare. Occorre insomma una ricapitolazione non tanto sui valori dei singoli autori, ma di essi nel contesto delle civiltà. Il dialogo delle civiltà teatrali è avvenuto solo oggi, nel Novecento. La storia dell'«Orpheline de Chine» di Voltaire è un primo esempio. Il nostro non deve essere un eclettismo, ma una ricapitolazione di quelle che le varie civiltà hanno dato al teatro. [...] Una collezione universale del teatro è una splendida storia della cultura umana».⁵²

Verso una nuova figura: il critico incorporato

Nel 1946 Visconti fonda la Compagnia italiana di Prosa con Rina Morelli e Paolo Stoppa. Nel fondare la sua prima vera compagnia Visconti chiama accanto a sé Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi e Mario Chiari, figure di intellettuali con una forte appartenenza al mondo della letteratura e della cultura che, pur nel clima disorientato del teatro di quel primo dopoguerra, avevano mostrato doti non comuni.⁵³

Quando Guerrieri a ventisei anni entra nella compagnia di Visconti come vicedirettore, regista e consulente del repertorio aveva, quindi, alle spalle un piccolo passato prestigioso. Salutato come un enfant prodige della critica, aveva realizzato, seppure in un ambiente semiprofessionale, regie che avevano attirato l'attenzione e aveva scritto articoli brillanti con cui aveva inaugurato la sua militanza. Questo piccolo passato, già ingombrante per un giovane, fu messo generosamente nelle mani di Luchino Visconti e della sua nuova impresa.⁵⁴ Ebbe inizio, così, quella che fu la prima attestazione professionale della figura del dramaturg in Italia, un'urgenza che il nostro teatro aveva sempre evaso e che venne operato da Visconti proprio a partire dal genio poliedrico di Guerrieri.

Fu, infatti, Visconti a promuovere il radicamento di dramaturg liberi professionisti, poi tipico del teatro italiano: essendo essi solo coinvolti per consigliare, riattivare e/o tradurre ad hoc, essi ebbero in Guerrieri il fondatore organico in materia.⁵⁵

A Visconti Guerrieri fornì sin da subito straordinarie collaborazioni. Consigliere per il repertorio e regista in seconda della compagnia di Visconti, Guerrieri si assunse la responsabilità di arricchire, motivare e difendere le scelte teatrali del regista attraverso le versioni dei testi, i libretti di sala e la stesura delle dichiarazioni pubbliche del regista.⁵⁶

Restano, memorabili, in questo senso, la polemica sull'*Amleto* di Vittorio Gassman e Luigi Squarzina⁵⁷ in cui Gerardo Guerrieri si rese interprete, con molta civiltà, delle critiche verbali di Luchino Visconti, così come la polemica con Paone per il fallimento dello spettacolo *Veglia la mia casa, Angelo* e l'articolata

⁵¹ *ivi*, p.72

⁵² G. Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, nota di Stefano Geraci, «Teatro e Storia», anno VII, n.1, aprile 1992, p.14

⁵³ S. Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, cit., p.83

⁵⁴ S. Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, cit., p.80

⁵⁵ C. Meldolesi R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 110

⁵⁶ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p.5

⁵⁷ Il testo di G. Guerrieri, *Visconti e Gassman a confronto*, è stato pubblicato per la prima volta in «Lo spettatore critico», anno VI, febbraio 1953 ed è incluso in *Il teatro di Visconti*, cit., pp.77-93

risposta, in merito, di Visconti ospitata dal «Corriere dell'informazione» del 2-3 gennaio 1959.

L'articolo, infatti, seppure firmato da Visconti, fu redatto sulla base di un ricco dossier preparato da Guerrieri e steso dallo stesso, in un momento in cui era già forte la maturazione di un distacco di Visconti dal teatro e dei due uomini tra loro, ciononostante Guerrieri seppe rimanergli al fianco e motivarne criticamente la posizione.

Ma sarebbe riduttivo limitare la funzione di *dramaturg* che Guerrieri fondò in Italia insieme a Visconti con quella professionalità di scrittura che oggi viene attribuita al *ghost-writer*. Anche rispetto alle caratteristiche tradizionali del *dramaturg* di scena, così come si era stabilizzato, per esempio, in area tedesca, Guerrieri si trovò più volte a rovesciarne la logica collaborativa. Se questi, infatti, usavano contribuire soprattutto all'inizio e nella prima fase delle prove, nel caso di Guerrieri si diedero a volte contributi più fortunati con le ultime visioni degli attori al lavoro.⁵⁸

Già dal rendiconto che nel volume di Stefano Geraci occupa il capitolo sulle cechoviane *Tre sorelle* risulta come nel 1952 la sua *dramaturgie* fosse articolata su due dimensioni lasciate implicite:

l'osservazione critica quanto partecipata del lavoro di singoli attori e una capacità distintiva di dissentire dal regista, pur mantenendogli una gratitudine non comune per essere stato da lui aiutato a trovarsi.⁵⁹

Un passo esemplare, tratto dal lavoro per le *Tre sorelle*, può chiarire questa funzione di pungolo svolta da Guerrieri per una creazione che fosse realmente autografa e non convenzionale del testo di Čechov.

«...Un gergo erotico in ritmo. Suono: come la stufa. Questo quadro c'è, accennato, e non aspetta che la tua mano, la tua suggestione, il tuo delicato costruire psicologico di particolari ed atmosfere, per esistere. Ecco un testo che ha bisogno di essere integrato, e non perché imperfetto, ma perché allusivo: invece, ti vedo per la prima volta timido di fronte a due personaggi. Sei partito per rivelare Čechov agli italiani, e rivelare vuol dire dimostrare che è di carne, e non è cerebrale, un intellettuale, un crepuscolare: che insomma non è Marino Moretti.

Cos'è questo timore reverenziale di fronte ad un autore, ad un testo che veneri, di cui sei innamorato? Giacché tu adotti di fronte ad alcuni dei tuoi personaggi un atteggiamento timoroso che rischia di farti arrivare, scusa, ad un'interpretazione convenzionale. Perché è convenzionale, fa parte della retorica cechoviana quale ce l'ha lasciata Soffici e gli altri della nostra epoca crepuscolare, concepire i rapporti fra Maša e Veršinin in pura impotenza».⁶⁰

Si può concordare con Meldolesi quando afferma che Visconti aiutò Guerrieri a capirsi, a prendere atto della sua vocazione di *dramaturg*; mentre, dal suo canto, Guerrieri spinse Visconti ad abbandonare il repertorio caduco, che lo aveva affascinato, per specializzarsi in allestimenti binari, da artista, di classici elettivi e di riprove *drammaturgiche* del presente. Uno scambio che arricchì il «patrimonio» di entrambi.⁶¹

Eppure Visconti, nonostante fosse stato lui stesso a creare lo spazio per incorporare un occhio critico come quello di Guerrieri, non sempre era in grado di mettere a frutto tutte le possibilità di una tale collaborazione.

L'immersione intensa e fisica di Visconti alla vita quotidiana nello spettacolo escludeva, infatti, la partecipazione di una presenza intima ma così antitetica nei processi emotivi e intellettuali. Così, nel 1947 Visconti decide di affidare a Guerrieri la regia di *Vita col padre* di Lindsay e Crouse: una commedia leggera adatta alla mano narrativa di Guerrieri e ai temperamenti della coppia Morelli-Stoppa. La scelta appariva opportuna nella logica della compagnia e in quella dei suoi protagonisti. È anche probabile che Visconti volesse saggiare l'opportunità di affiancare con veloci puntate in un repertorio periferico, meno combattivo e tragico, il cuore dei suoi esperimenti. Eppure, durante le prove dello spettacolo, con uno scatto d'impazienza, Visconti era salito sulla scena cominciando a spostare con le mani le scene. È Guerrieri a ricordare l'evento:

«Visconti sale in platea e si mette a disporre ed arredare le pareti con quadri e tutto come a volermi dire: intellettuale astratto! E tutto questo mi viene in mente vedendo ora una foto di Buñuel che insegna a ricamare durante le riprese. È da questo momento che non ho fatto più regie».⁶²

⁵⁸ C. Meldolesi R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 76

⁵⁹ C. Meldolesi R. Molinari, *ivi*, p. 113

⁶⁰ G. Guerrieri, *Al lavoro per Tre Sorelle*, in *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 99

⁶¹ C. Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, cit., p. 70

⁶² La citazione è tratta da S. Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, cit., p.83

Il contraccolpo allo schiaffo pedagogico, il teatro fatto solo di testa, cominciò da quel momento a spingere Guerrieri fuori dal fuoco della scena scegliendo il terreno eccentrico delle prove come luogo di reale partecipazione e differenza.⁶³

D'altro canto, fu probabilmente proprio la vicinanza operativa con un occhio critico dialogico e costante come quello di Guerrieri a far nascere in Visconti l'esigenza di circondarsi con altre figure di osservatori simili. È in questo senso che va probabilmente letta la traccia di un'iniziativa mai andata in porto per la creazione di una nuova rivista che si poneva, così, al crocevia tanto dell'esigenza di Visconti di relazionarsi in maniera costante con sguardi critici diversi, quanto della necessità di Guerrieri di ritagliarsi una zona dove adattare l'indipendenza del testimone ricercatore.

La proposta per una nuova rivista delle arti risale al 1953 ed era stata lanciata dallo stesso Visconti, mentre Guerrieri aveva cominciato a sondare il terreno.⁶⁴

In una lettera del 9 aprile 1953, Guerrieri scrive a Visconti:

«Ho parlato del tuo progetto a Carlo Levi che sarebbe dispostissimo di fare una rivista che si occupi dell'Italia attraverso le arti, dell'Italia sconosciuta, di riallacciare legami con la realtà che si va sempre più astrattizzando. Credo che su questo saremo d'accordo e Zavattini potrebbe funzionare su questa strada».⁶⁵

Alla curiosità critica dei primissimi anni che aveva aleggiato intorno alla potenza choc del teatro di Visconti, si era andata sostituendo, infatti, il cliché del viscontismo. Il 1949 segna, in questo senso, uno spartiacque nell'osservazione del suo lavoro. Chi si era avvicinato con curiosità leggeva, ora, il suo teatro come una materializzazione della figura registica in Italia che dava spazio ad analisi diacroniche su somiglianze e divergenze con Reinhardt, Copeau o Stanislavskij. I più perplessi, invece, si lasciavano catturare dall'esotismo, dal piacere di osservare, ancora una volta, lo scompiglio che le messinscène viscontiane gettavano nel pubblico teatrale. La presenza di Visconti, fomentatrice di divisioni e clan nel pubblico, induceva la critica ad agire parimenti cosicché non si registrano recensioni o sguardi critici in grado di descrivere gli spettacoli di questo periodo in maniera diversa dalla sensibilità partigiana degli spettatori. Avendo messo in scacco i costumi abituali della recensione giornalistica, ora, dopo il periodo della scoperta, il teatro di Visconti andava in cerca di testimoni disposti all'osservazione prolungata, un atteggiamento che fu di pochi o di concomitanze impreviste, come nel caso felice ma non duraturo di Gadda. Visconti, negli anni successivi, si lamentò di questa incostanza critica. Avrebbe voluto che i critici tornassero più volte ai suoi spettacoli consapevole che solo riattivando l'abitudine antica del «rivedere» si sarebbero creati nuovi nuclei di spettatori, magari in disaccordo, ma più fertili.⁶⁶

Ma l'importanza di Guerrieri nel teatro di Visconti è legata principalmente alla sua operazione sul repertorio. Un'importanza che ebbe ripercussioni anche indirette e lontane, come nel caso di Tennessee Williams che, sempre stupito per la violenza latina trasmessa da Visconti ai suoi drammi – una violenza imputabile, evidentemente, anche alla traduzione di Guerrieri-, da *Un tram che si chiama desiderio* fece emergere *La rosa tatuata* in embrione immaginando persino Anna Magnani come protagonista. In quel caso, Guerrieri sobillò lo stesso Visconti a rilanciare corrispondenti interferenze psicoanalitiche, dopo aver infine percepito nel teatro di Williams la ricorrenza di un'unica tragedia domestica, in singolare rapporto con la viscontiana “regia a spettacolo unico”.⁶⁷

⁶³ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p.14

⁶⁴ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., pp. 18-19.

⁶⁵ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 26, nota 26. Come annota puntualmente Geraci i termini del progetto non sono noti, ma la notizia è tratta da una lettera di Guerrieri a Visconti del 9 aprile 1953 e conservata dalla famiglia. Per Geraci è probabile, invece, che sia stato Guerrieri ad avanzare proposte e suggerimenti e questo in seguito alle discussioni accese che si erano avvicinate per la nascita di un'altra rivista, il *Contemporaneo*, per cui Guerrieri era stato designato come membro redazionale da Antonello Trombadori, artefice della rivista e garante di Visconti presso il Partito Comunista, ma a cui Guerrieri si rifiutò di collaborare non abdicando, così, alla morale dello schieramento.

⁶⁶ S. Geraci, *Visconti verso Čechov*, postfazione a *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 137

⁶⁷ Claudio Meldolesi Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p.111

Proprio sulla regia a spettacolo unico, Guerrieri tenta di far riflettere Visconti. In una lettera del 11 aprile 1957 scrive:

«*La contessina Giulia* come un'antenata del *Tram che si chiama desiderio*, ha avuto questo svantaggio, che ha fatto sembrare la tua regia una ripetizione del *Tram*, stilisticamente. E *La contessina Giulia* ha messo in luce qualche altra cosa: che ad esempio certe cose che facevano shock negli anni passati oggi non lo fanno più, proprio perché tu stesso hai abituato il tuo pubblico ad aspettarsele (...) Scusa se ti pongo la questione come se tu fossi Ercole al bivio, ma è proprio questa la verità secondo me. Voglio dire che oggi (cerco di spiegarmi) mi piacerebbe vederti mettere in scena *Il matrimonio di Figaro*, nella tua nuova maniera, acquistata dopo Čechov e dopo tutta la tua esperienza: una nuova maniera, non più bella o più brutta: ma diversa, più matura, più raggiunta: verso la perfezione. (...) Non credo che lo shock ti serva più, e neanche il desiderio di sorprendere: la bravura è l'unica cosa che veramente sorprenda, e di bravura oggi ne hai tanta. Ma secondo me, la tua bravura di oggi e lo shock rivoluzionario (non dico qui nulla di grave) non hanno nulla a che vedere, si elidono l'un l'altro. Così una certa polemica d'urto, non dico che non abbia più ragione d'essere nella situazione generale, ma è che tu sei sprecato se ti ci metti: ogni volta che farai una *Contessina Giulia* sarà un peccato. Tu oggi hai bisogno di fare i Verdi non gli Strindberg (con tutta l'ammirazione e il senso di fratellanza che sento per Strindberg). Insomma basta: io volevo parlarti del tuo repertorio e non sapevo da dove cominciare, senza farti questo preambolo, che ho meditato molto e di cui ti posso dire di essere personalmente sicuro. Oggi non potrei farti delle proposte o mettermi a pensare a qualcosa di serio per il futuro senza sapere quel che ne pensi su questo argomento fondamentale, e che da parecchio tempo mi sta sul cuore. Te l'ho detto: spero che ti sia minimamente utile. Fammi sapere, se lo ritieni opportuno, in che direzione sei rivolto ora e se vuoi che ti invii delle proposte, o le faccia a Stoppa». ⁶⁸

Siamo alle battute finali della grande stagione collaborativa di Visconti e Guerrieri. Il loro rapporto di lavoro che ha inciso profondamente nell'invenzione di un nuovo repertorio teatrale nel secondo dopo guerra non trova più alimento quando Guerrieri comincia a perdere fiducia nella possibilità di stimolare nel regista motivazioni diverse da quelle che riempivano di splendore i suoi spettacoli.⁶⁹ Man mano che le loro carriere procedono ed entrambi crescono in maturità e consapevolezza, si fanno più nette le distinzioni e le faglie tra due modi di guardare al teatro pressoché antitetici. Da un lato, il passato come utopia del teatro, ogni volta da riconquistare e "rifare" per Visconti. Dall'altra un teatro che, al di là delle professioni esercitate, fossero quelle di drammaturgo, traduttore, storico, regista, appariva a Guerrieri come una realtà da conquistare, alle cui spalle piuttosto che una utopia da reinventare, esisteva un senso sempre in perdita, pietrificato, che solo l'immaginare teatri possibili avrebbe potuto vivificare.⁷⁰ Due concezioni diametralmente opposte, che finiscono con il tempo per segnare il distacco tra questi due *outsider*⁷¹ del teatro italiano.

Un'altra motivazione, non secondaria, è quella che Guerrieri aveva capito che lavorare accanto a Visconti significava lavorare per Visconti. Sul finire degli anni Cinquanta Guerrieri, che aveva acquisito un sapere teatrale più ricco e complesso di quanto i compiti funzionali gli richiedessero, è quasi costretto a commisurare le sfide teatrali su un terreno biografico contrassegnato da un'identità inedita. Quel ricco bagaglio di nuove domande e di rigore non colmato che avevano caratterizzato il suo

⁶⁸ G. Guerrieri, *Lettera sul repertorio*, in *Il Teatro di Visconti*, cit., pp. 116-117

⁶⁹ S. Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, cit., p.79

⁷⁰ S. Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, cit., p.95

⁷¹ Alla fine degli anni settanta, dopo la morte di Visconti e di Rina Morelli, Guerrieri pensò di scrivere una biografia di Visconti in forma inedita, una sorta di «diario segreto» che raccontasse anche gli anni di quella collaborazione. Ne aveva anche trovato un titolo provvisorio *Visconti outsider*, ma non ne fece nulla. Guerrieri, utilizzando il termine *outsider*, si riferiva naturalmente a Visconti, ma in maniera meno diretta anche a sé. Ne è una riprova la Lettera Pasquale enciclica inviata nel 1969 a Paolo Grassi. «Carissimo Paolo, invoco il dio della sincerità e della profondità di spirito nello scriverti: vorrei essere profeta e veggente, buttar via le scorie dei personalismi, i rancori, le stanchezze, le ferite, gli orgogli, essere capace di vedere la verità e dirtela. Senza debolezza senza mezzi termini, ma insieme perché sorga intatta la capacità di scelta, il senso della saggezza, la volontà di costruire, la forza di vedere il futuro. Tu mi hai detto: hai dei doveri ma hai anche dei diritti. È vero forse, ma devo superare, anche, il mio sentimento di essere un *outsider* (corsivo nostro) e anche di avere varie maschere nelle quali mi rifugio (quella del critico, del tecnico, dell'adattatore-umorista); e devo superare anche la tendenza (quella l'ho avuta sempre un po') a considerare il teatro non tutto, non l'Assoluto, ma qualcosa per un fine: un mezzo.». G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit. p.35.

apprendistato pretendevano, ora, che egli lavorasse in nome di un teatro. Un teatro in grado di rilanciare il senso del suo lavoro, di accogliere le sue domande e curiosità in un terreno non limitato al 'saper fare' degli spettacoli.⁷² Se ne ricava testimonianza in una pagina del suo diario datata 27 agosto 1957:

«Io volevo far vedere a teatro i conflitti interni, come si verificavano al vero, produrli, fare in modo che si verificassero: utopia di questo.

Per questo ad un certo punto mi interessò più guardare la vita, cogliere le caratteristiche dei drammi veri tra la gente, anziché gonfiare artisticamente, manieristicamente, barocamente come Visconti.

È una ambizione da intellettuale? Vedi Bentley e Brecht contro l'arte dello spettacolare, come sarà sempre.

Ma è anche vero che oggi Luchino non ha più niente da dire perché è puro spettacolo, non c'è più scoperta».⁷³

Venne quindi il distacco. L'ultimo vero incontro con Visconti, in questo periodo, ebbe luogo sul terreno di Guerrieri⁷⁴ e avvenne nel nome della Duse,⁷⁵ in una serata organizzata dal Teatro Club, l'associazione teatrale romana che Guerrieri fondò con la moglie Anne d'Arbeloff.

Il critico-incorporato aveva superato i limiti di una specializzazione che rischiava di ingabbiarlo in un nuovo mestiere per farsi, di nuovo, esploratore di una operatività inedita: non più dramaturg di un singolo teatro o regista, ma dramaturg maieutico del proprio tempo.⁷⁶ In questo senso, si fece adattatore delle *Memorie del sottosuolo* dostoevskiane per Vittorio Gassman, del *Don Chisciotte* per Mariano Rigillo, delle *Tre sorelle* per Otomar Krejča, ma soprattutto divenne promotore in Italia del Living, dell'Open Theatre, traduttore di Stanislavskij, pioniere di interdisciplinarietà nel teatro, animatore della Collana di Teatro Einaudi e fondatore, appunto, di quelle vere e proprie creature che furono per lui il Teatro Club e, con esso, il Premio Roma.

Operare nel teatro dei libri

«Caro Einaudi,

desidero sottoporLe un caso in discussione a proposito della collezione di teatro, e per il quale vorrei il Suo parere e possibilmente il Suo benevolo arbitrato.

Quest'estate ho ordinato a Ippolito Pizzetti, che si era dichiarato ben disposto, una scelta di opere del tedesco Kotzebue, concordata con Paolo Grassi e da noi inserita nel piano triennale di oltre cinquanta commedie inviato al principio dell'estate ai Suoi uffici di Torino. Pizzetti ha ultimato tale scelta e la traduzione di due di tali farse e commedie: senonché il consiglio torinese della sua casa ha dato parere negativo, e mi ha rimandato il copione. Tale decisione mette me e Grassi in grave imbarazzo perché in qualche modo dobbiamo far fronte all'impegno preso con Pizzetti, il quale, elemento di grande valore, aveva già da noi l'incarico di curare altri volumi ma, ovviamente, non avendo ricevuto ancora né contratto né assicurazione di compenso, non ha più intenzione di prestarci la sua collaborazione.

D'altra parte, sarebbe bene chiarire definitivamente il programma e i criteri della collezione, in modo da evitare equivoci di questo genere. Che ci siano talvolta dissensi fra noi e la redazione torinese, non ci fa paura, perché la discussione porta sempre a un accordo. Ma sarebbe desiderabile conoscere fino a che punto le nostre decisioni (per le quali impegniamo le nostre responsabilità coi nostri due nomi in copertina: parlo anche a nome di Grassi)

⁷² Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, nota di Stefano Geraci, «Teatro e Storia», anno VII, n.1, aprile 1992, p. 18

⁷³ G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., pp. 33-34.

⁷⁴ Guerrieri tornò solo più tardi a Visconti, nel 1972, per tradurre *Tanto tempo fa* di Pinter: una traduzione che, appena andata in scena, nel 1973, fu denunciata dall'autore per le libertà che Guerrieri si era prese e per quelle dello spettacolo, sicché Pinter non vi si riconosceva. Visconti, rifiutò la mediazione proposta dai legali d'ambo le parti per cui si sarebbe potuto presentare il testo come "adattamento" piuttosto che come "traduzione". Questo evento dimostra, però, come Guerrieri con Visconti (più che in altri casi di collaborazione come, per esempio, con Strehler o Gassman), fosse abituato a tradurre da filologo ed esperto di riattivazioni insieme. (Claudio Meldolesi Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 110)

⁷⁵ La serata-spettacolo era intitolata *Immagini e Tempi di Eleonora Duse*. Testo di Gerardo Guerrieri. Regia di Luchino Visconti. Interpreti: Edmonda Aldini, Lia Angeleri, Lilla Brignone, Robert Brown, Tullio Carminati, Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Cesare Fantoni, Vittorio Gassman, Emma Gramatica, Rina Morelli, Annibale Ninchi, Louise Rainer, Romolo Valli (Roma, Teatro Quirino, 3 ottobre 1958)

⁷⁶ Claudio Meldolesi Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p.111

debbano essere smentite dall'intervento di pareri che, per quanto stimabili, non sono sempre al corrente di particolari esigenze della situazione culturale teatrale, sulla quale invece noi intendiamo agire».⁷⁷

Così comincia l'estratto dal lungo carteggio tra Guerrieri e Giulio Einaudi che Stefano Geraci ha curato per la rivista «Teatro e Storia» (anno VII, n.1). La lettera, la prima dell'estratto, porta la data del 1 Dicembre 1953 e getta luce su un angolo oscuro dei rapporti, spesso difficili, per non dire spiacevoli, che innervarono una delle più grandi avventure editoriali del dopoguerra, la Collezione di Teatro Einaudi.

Guerrieri era entrato in contatto con la casa editrice torinese alla fine degli anni Quaranta per l'incarico di un libro sul teatro contemporaneo. Dopo aver stilato un piano del libro i cui due capitoli principali dovevano essere *Una storia dello spettacolo contemporaneo come crisi del personaggio e della parola di fronte ad altri mezzi di espressione* e *Da Goethe a noi*, la casa editrice ritiene il piano presentato poco organico e affidato al libero formarsi della materia⁷⁸ cosicché il libro non vedrà la luce. Più o meno nello stesso periodo, sempre dalla Einaudi gli viene affidata la cura dell'epistolario di Čechov. I due progetti, vengono entrambi scavalcati da una nuova proposta.

Con una lettera di Italo Calvino dell'11 maggio 1950 viene offerta a Guerrieri la direzione di una collana di testi teatrali in cui dovrebbero confluire sia testi moderni che classici. Al momento nessun accenno diretto all'attualità della scena, tranne un riferimento al Teatro di Massa e ad un'eventuale pubblicazione dei drammi di Rolland.⁷⁹

Il 6 luglio 1951 una seconda lettera di Calvino propone a Guerrieri la cura per la casa editrice Einaudi di una raccolta di testi del teatro sovietico contemporaneo⁸⁰ ed è il primo accenno serio all'urgenza per la casa editrice di uno sguardo deciso sull'attualità.

L'apertura della casa editrice alla collezione di teatro, va letta nel suo contesto storico, quello per cui alla fine degli anni quaranta, Antonio Giolitti, prestigioso consulente di Einaudi ed amico di Guerrieri dai tempi del movimento dei comunisti cattolici, propose una collana teatrale. Nella casa editrice il teatro, così come il cinema e l'architettura, godeva all'epoca di poca considerazione disciplinare essendo vista come una tecnica della cultura. I successi viscontiani e strehleriani convinsero, però, infine, Giulio Einaudi a far nascere la «Collezione di teatro».⁸¹

In questo, la scelta dei due direttori di collana, Guerrieri e Grassi, più che per vaghe affinità ideologiche con gli intellettuali a capo della politica editoriale Einaudi, fu data dal loro diretto coinvolgimento nelle due esperienze teatrali più fervide del momento, la compagnia di teatro fondata da Visconti e l'esperienza del Piccolo Teatro e in quanto tali avrebbero potuto garantire una certa tempestività alle pubblicazioni intercettando il sopraggiungere di novità in campo internazionale.

Al fondo l'equivoco di una identificazione tra spettatori dei teatri e pubblico dei libri e la preferenza della redazione torinese per pubblicazioni inerenti il solo teatro rappresentato.

L'obiezione a questo criterio-guida della redazione torinese è lucida e pertinente in una lettera inviata da Guerrieri a Giulio Einaudi:

«questo, a parte il fatto che esistono riviste che già lo fanno, ci porterebbe a una collana 'coda' della situazione teatrale e non 'guida' come desideriamo arrivi ad essere in breve tempo.

Io personalmente avrei voluto una collezione di novità, corrispondente ai Gettoni: la situazione creativa non solo in Italia, ma in tutto il mondo non lo consente. La funzione vera che questa collana potrà assolvere è di informare, in maniera criticamente onesta e da un punto di vista costante, di quello che è ed è stato il teatro in tutto il mondo – nelle sue manifestazioni più disparate, come in un piccolo corpus che possa orientare nella molteplicità degli aspetti. Una collezione critica di questo genere non è mai esistita in Italia, nel campo teatrale. Sia pure con molte difficoltà derivanti proprio dalla mancanza di precedenti, è con questa ambizione che ci accingiamo al compito per il secondo anno di vita della collana».⁸²

⁷⁷ Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», anno VII, n.1, aprile 1992, pp.3-4

⁷⁸ Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, nota di Stefano Geraci, «Teatro e Storia», anno VII, n.1, aprile 1992, p. 11

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 16

⁸² Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», anno VII, n.1, aprile 1992, p.4

E in un'altra lettera, sempre indirizzata a Einaudi:

«Io so che Lei avrebbe desiderato che la collana di teatro seguisse da vicino le rappresentazioni del teatro a Roma e Milano, ma questo desiderio, legittimo in altri paesi, è difficile in Italia dove in genere si rappresentano (come avrà visto dai cartelloni di quest'anno) o opere come il "Giulio Cesare" di Shakespeare o il "Cirano" di Bergerac, oppure commedie borghesi di nessun interesse; del pari difficile è attuare, come sarebbe nostro desiderio, una collana teatrale equivalente ai 'Gettoni' in narrativa: cioè opere nuove da stimolare un nuovo teatro. Io stesso che ho partecipato all'esame dei copioni del concorso del Piccolo Teatro, non saprei consigliare nessuno di quei testi per la pubblicazione».⁸³

Nel 1952 sono in bozze i primi volumetti: *I blues* di Williams, tradotti e curati da Guerrieri, *Elisabetta d'Inghilterra* di Bruckner e il *Macbeth* di Shakespeare nella traduzione di Quasimodo. Intanto Guerrieri, indipendentemente da Grassi, propone una estensione delle pubblicazioni con una collana autonoma di saggi teatrali individuando nel *Teatro Politico* di Piscator e in una antologia di Stanislavskij con «le regie, le note, appunti sul Gabbiano, Otello, Uccellino Azzurro, Gore ot Umà; Tolstoi, Ostrovski, vaudevilles, Werther, l'Opera, ecc.» i primi campi su cui intervenire, a cui aggiunge, l'anno successivo, la pubblicazione di Bentley (*Il teatro moderno*), di un'antologia della rivista «Mask» di Craig, una raccolta di scritti di Copeau e due scritti di Artaud e Jouvet. Progetti che usciranno tardivamente o non usciranno affatto, in parte perché le proposte di Guerrieri erano troppe e troppo lungimiranti, da apparire talvolta decisamente utopiche, in parte perché la casa editrice preferiva muoversi con prudenza, con un libro alla volta, per saggiare, eventualmente il terreno. Il progetto di una intera collana di soli saggi teatrali appariva agli interlocutori predisposti, Italo Calvino in testa, impresa fragile e rischiosa, da affrontare, piuttosto, con soluzioni alternative, magari convogliando i saggi di particolare interesse nella collana generale dei «Saggi». Di fronte alle obiezioni di principio e alle proposte editoriali che Guerrieri elaborava a getto continuo, ci furono i primi attriti con l'editore sicché quel 1952 si conclude con la battuta di Calvino a Guerrieri: «dacci uno Stanislavski come ti pare e non fare altro casino».⁸⁴

Nel fervore editoriale degli anni Cinquanta la «Collezione di Teatro» occupa un posto esiguo. Più che una sentita urgenza culturale, la collana viene varata per esigenze di 'prestigio' e completezza. Guerrieri dirigendola, o meglio, tentando di dirigerla, si baserà invece su motivazioni quasi sempre antitetiche a quelle dell'editore. Sullo sfondo, come abbiamo visto, il modello di Vittorini e de I Gettoni. Per capire la posizione innovativa che nella mente di Guerrieri doveva rivestire la Collezione di Teatro Einaudi e anche le ragioni della sua fortuna, nonostante, come si è potuto evincere, gli screzi e malintesi con il consesso di intellettuali che formavano il consiglio torinese, è utile tratteggiare brevemente il panorama dell'editoria teatrale di quegli anni.

La fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, infatti, segnano nel campo dell'editoria teatrale un momento fervido di proposte, ma poco promettente per la loro realizzazione o, anche in caso di realizzazione avvenuta, di effettiva incisione e capacità di ricaduta. Nel campo delle riviste, le vecchie, come «Dramma», avevano in maniera lenta, ma prudente, assimilato le istanze rinnovatrici, con posizioni per lo meno sospette e ritorni passatisti. Le nuove riviste teatrali, invece, come «Arena» o «Lo spettatore critico», avevano vita precaria, contrastata e difficile per cui finivano spesso con il chiudere nel giro di poco tempo. Non è il caso, tra queste, di «Sipario», la rivista fondata nel 1946 da Gian Maria Guglielmino e Ivo Chiesa che dopo la prima annualità divenne, nel 1947, proprietà della casa editrice Bompiani di Milano e che, tra istanze assimilatrici e fasi di rinnovamento radicale, diventerà negli anni Sessanta la rivista di riferimento per il Nuovo Teatro e, anche, per un nuovo modo di fare critica.⁸⁵

⁸³ Minuta di una lettera a Giulio Einaudi, senza data, citata in Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, nota di Stefano Geraci, cit., p.13

⁸⁴ Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, nota di Stefano Geraci, «Teatro e Storia», anno VII, n.1, aprile 1992, p. 12

⁸⁵ Per una analisi più dettagliata sull'argomento, rimando alla tesi di laurea di Roberta Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Relatore: Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1989-90 e a Roberta Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: la rivista "Sipario" negli anni '60*, «Culture teatrali», n. 7, 2003, pp.289-302

In questo contesto, anche l'editoria di libri di argomento teatrale che partissero da una prospettiva innovativa, di scoperta o di svecchiamento della cultura teatrale italiana, non trova interlocutori esaltanti. Ne è un esempio il caso di Pandolfi che, entrato già nel 1947 in contatto con Einaudi, aveva progettato un volume sul teatro contemporaneo, abortito per opposizione di Pavese. Ne è un esempio il destino della collana teatrale diretta da Paolo Grassi per la casa editrice Rosa e Ballo, che cessò definitivamente proprio nel 1950. Ne è un esempio pure la collana che proprio Vittorini, a cui Guerrieri e Grassi guardavano come modello, aveva diretto per Bompiani e che era intitolata «Pantheon Teatrale». I primi anni Cinquanta, come delinea chiaramente Meldolesi nel suo *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*,⁸⁶ sono gli anni in cui si afferma in Italia la prassi della regia ragion per cui, in un ambiente che doveva definire in fretta i segni esteriori di una nuova professionalità, i confronti sulle identità e le differenze non crearono il terreno favorevole per scoperte comuni che non fossero legate a quel bisogno di assimilazione al teatro registico.⁸⁷ Sono anche gli anni delle invenzioni sprecate, come dimostra ancora una volta Meldolesi con il suo libro *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, libro interessante anche per capire l'esilità di certi incontri tra uomini di teatro come quello, breve, tra Visconti e Gadda.⁸⁸

In questo contesto la vita delle riviste, come la costruzione dei libri di teatro, doveva scontare una doppia debolezza: la mancanza di ambienti a cui doveva apparire necessario e urgente interrogare le contingenze e la tradizionale diffidenza verso gli studi teatrali.

Una diffidenza che si ripercuote continuamente nella storia della Collezione di Teatro Einaudi tanto che, ad apertura dell'anno 1956, Guerrieri manda a Giulio Einaudi una lettera di auguri che, in una sorta di profano decalogo, pronuncia in nove punti gli auspici per un accrescimento in valore della collana di teatro, colei che, scrive Guerrieri, «ormai universalmente è considerata la Cenerentola delle Collezioni Einaudi».⁸⁹ Tra i nove buoni propositi dell'anno, Guerrieri chiede a Giulio Einaudi di:

«(6) che essa sia resa autonoma, sganciata, indipendente, dagli umori dei filosofi, degli storici, degli etnologi, dei matematici e degli scienziati atomici di cui è piena la sua casa editoriale, e per i quali io nutro il più profondo rispetto e ammirazione. Che essa possa convincere i filosofi, oggi restii di fronte al teatro, che Socrate frequentava il teatro ai suoi tempi, e ne ricavava profitto».⁹⁰

L'anno dopo, nel 1957, Guerrieri fonda a Roma con la moglie Anne d'Arbeloff il Teatro Club, l'Associazione Culturale di Teatro con cui avrebbe operativamente lavorato per svecchiare e sprovvincializzare il repertorio dei cartelloni del teatro italiano.

Le condizioni sono favorevoli per realizzare le prime, fondamentali, aspettative di «azione teatrale»⁹¹ della casa editrice torinese. Un ampio carteggio, conservato presso l'archivio Guerrieri dell'Università La Sapienza di Roma, dimostra Guerrieri vero e proprio critico militante che opera nel teatro dei libri riuscendo a unire, per quanto gli è possibile, sia gli eventi di cartellone all'uscita-presentazione di alcuni volumi della collana di particolare interesse, sia con il proporre pubblicazioni che, tempestivamente, riflettessero quanto di meglio della scena internazionale il Teatro Club, in quegli anni, andava intercettando e proponendo.

⁸⁶ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1980

⁸⁷ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 16

⁸⁸ Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987,

⁸⁹ Lettera di Gerardo Guerrieri a Giulio Einaudi, datata 1 gennaio 1956, in Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, cit., p.6

⁹⁰ Lettera di Gerardo Guerrieri a Giulio Einaudi, datata 1 gennaio 1956, in Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, cit., p.6

⁹¹ Il termine è usato dallo stesso Guerrieri nella lettera, già citata, indirizzata a Giulio Einaudi datata 1 dicembre 1953 in cui Guerrieri motivando la scelta di pubblicare il testo di Kotzebue scrive: «Io sarei d'accordo con il parere della redazione torinese se la collana fosse una collana di azione teatrale, che non è: essa, a me pare, è oggi uno strumento di riflessione la cui influenza, se noi avremo la saggezza e l'equilibrio necessario, peserà più largamente sulla formazione del nuovo spettatore e del nuovo uomo di teatro italiano». Ora in G. Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», anno VII, n.1, aprile 1992, p.5

È il caso della presenza in Italia di Ionesco. Dall'Archivio Guerrieri della Sapienza sappiamo che già nel 1957 Guerrieri ha in mano un dossier per la traduzione italiana di Ionesco.⁹² Il Teatro Club sta nascendo in quei giorni. Il 25 maggio di quell'anno, scrivendo a Bruno Fonzi -uno degli interlocutori che si avvicinano insieme a Calvino, Morteo, Fruttero e Davico Bonino nella sua relazione con la casa editrice Einaudi- Guerrieri, dopo aver chiesto la restituzione della sua versione di *Zio Vania*, corredata dalle foto dello spettacolo di Visconti, gli comunica, invitandolo indirettamente, che l'inaugurazione dell'associazione ACT Teatro Club, nella quale interverrà Vittorio Gassman, è prevista per settembre.⁹³ Il 12 dicembre Guerrieri scrivendo ancora a Bruno Fonzi per sollecitare la richiesta di un manoscritto di Viviani sulla storia del teatro napoletano, chiede notizie della Collana teatrale, e più precisamente sulla pubblicazione del volume di Ionesco sperando che possa avvenire nel febbraio-marzo dell'anno successivo, in concomitanza con la conferenza che Ionesco avrebbe tenuto presso il Teatro Club.⁹⁴ Nella lettera di risposta della casa editrice, scritta molto verosimilmente da Bruno Fonzi, anche se la lettera non è autografa, gli si comunica che il volume di Ionesco, con la prefazione di Morteo, è in fase di lavorazione e si spera di riuscire a pubblicarlo entro il mese di febbraio, così come da lui auspicato.⁹⁵ La comunicazione successiva da parte dell'Einaudi rinvenibile in archivio riguardo al caso della pubblicazione di Ionesco è una lettera del 14 aprile 1958, ancora una volta di autore imprecisato, in cui Guerrieri viene informato del recapito del materiale su Ionesco richiesto dalla moglie verosimilmente per l'allestimento dello spettacolo-conferenza di Ionesco al Teatro Club.⁹⁶ Ionesco si esibirà in un incontro spettacolo curato da Franco Parenti dal titolo *Ionesco presenta Ionesco*, il 20 aprile del 1958 al Teatro Quirino.⁹⁷ È la prima stagione dell'Associazione Teatro Club ed è l'inaugurazione di una serie di iniziative "sul tamburo" che cercano di collegare a stretto giro editoria teatrale e scoperte della scena. Naturalmente, non sempre le iniziative furono coronate da successo. È il caso della pubblicazione del volume di Wesker. Una lettera di Guerrieri a Carlo Fruttero del 10 ottobre 1960 lo informa, chiedendo di mettere a conoscenza anche Codignola, che Wesker sarà presente con il suo spettacolo il 23 e 24 novembre al Teatro Club. Guerrieri, in occasione dell'evento di stagione, chiede a Fruttero e alla casa editrice Einaudi di collaborare al lancio del volume dedicato al drammaturgo inglese, a proposito della cui preparazione chiede, quindi, informazioni più dettagliate.⁹⁸ La lettera di risposta della casa editrice (l'autore è, anche qui, imprecisato, ma deve trattarsi verosimilmente di Fruttero), datata 17 ottobre informa Guerrieri che il volume su Wesker è ancora in fase di preparazione e, quindi, non potrà essere presentato in occasione dello spettacolo presso il Teatro Club.⁹⁹ Anche se il testo di Wesker a cui si fa riferimento, non è strettamente menzionato nel carteggio, si può dedurre facilmente che Guerrieri faccia riferimento alla *Trilogia di Wesker* di cui Codignola curò la prefazione (di qui la necessità di informarlo delle date di presentazione dello spettacolo) e che uscì, effettivamente, per Einaudi, solo nel 1962. D'altro canto, dalle carte del Teatro Club pubblicate in catalogo dalla Biblioteca Baldini risulta che *The Wesker Trilogy* nella messa in scena della English Stage Company di Londra per la regia di John Dexter e con Wesker tra gli interpreti, andò effettivamente in scena al Teatro Parioli di Roma il 23-24 novembre 1960.¹⁰⁰ In quell'occasione, però, il direttore Guerrieri non riuscì a mettere a segno il lancio promozionale del volume che lo interessava.

⁹² Documento dattiloscritto e manoscritto di appunti di Guerrieri, senza data, riguardanti la traduzione di La cantatrice calva con prefazione e traduzione di Gian Renzo Morteo per Einaudi. AG/Miscellanea-6/cart.3/1

⁹³ Lettera di G. Guerrieri a Bruno Fonzi del 25 maggio 1957, AG/Collezione Einaudi-4/cart.8/4

⁹⁴ Lettera di G. Guerrieri a Bruno Fonzi del 12 dicembre 1957. AG/Collezione Einaudi-4/cart.9/2

⁹⁵ Lettera di autore imprecisato a Gerardo Guerrieri del 21 gennaio 1958. AG/Collezione Einaudi-4/cart.9/3

⁹⁶ Lettera di autore imprecisato a Gerardo Guerrieri del 14 aprile 1958. AG/Collezione Einaudi-4/cart.9/6

⁹⁷ Ionesco presenta Ionesco. A cura di Franco Parenti, in collaborazione con il Centre Culturel Français. Interpreti: Eugène Ionesco, Filippo Torriero, Renzo Palmer, Gianni Pincherle, Giulietta Masina, Franco Parenti, Nicoletta Languasco, Carlo Delmi, Luisa Rossi, Arnoldo Foà, Carla Gravina, Betty Foà. Scene: Gianni Polidori. Roma, Teatro Quirino, 20 aprile 1958. In *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, (a cura di) Giustina Castoldi, Paola Columba, Tiziana Casali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p.6

⁹⁸ Lettera di Guerrieri a Carlo Fruttero del 10 ottobre 1960. AG/Collezione Einaudi-5/cart.2/5

⁹⁹ Lettera di autore imprecisato a Gerardo Guerrieri del 17 ottobre 1960. AG/Collezione Einaudi-5/cart.2/6

¹⁰⁰ *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, (a cura di) Giustina Castoldi, Paola Columba, Tiziana Casali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 21

Altro caso, inverso, di flusso dal palcoscenico al libro per *Connection* di Gelber, il testo della famosa messa in scena che inaugurò la presenza del Living in Italia. Siamo nel 1960. In una lettera di Guerrieri a Foà del 16 agosto, Guerrieri avanza delle proposte editoriali tra cui quella per la pubblicazione di *Cin Cin* - il testo di Billetdoux, di cui testimonia un altro carteggio della Collezione Einaudi, era stato presentato al Teatro Club due stagioni prima, il 12 maggio del 1959-, e di *Connection* di Gelber.¹⁰¹

La lettera successiva in cui è possibile cogliere il riferimento al testo e alla sua avventura di pubblicazione è del 30 marzo 1961: in essa Codignola riferisce a Guerrieri sugli sviluppi della traduzione di *The Connection*.¹⁰² Di nuovo per alcuni mesi cala il silenzio sulla questione della traduzione e pubblicazione del testo di Gelber. Bisogna aspettare il 9 giugno 1961 per avere notizie di Luciano Foà sul contratto per la traduzione del testo.¹⁰³ Intanto il Living Theatre dei coniugi Beck e Malina giunge per la prima volta in Italia con due spettacoli, *The Connection*, appunto, e *Many Loves* di William Carlos Williams. Le date storiche per l'avvento del Nuovo Teatro in Italia sono quelle del 12-13-14 giugno 1961.¹⁰⁴ Guerrieri, per l'occasione, cura la traduzione simultanea degli spettacoli.¹⁰⁵ Dal carteggio con l'Einaudi non si trovano più tracce di questa pubblicazione fino al 1962 quando una lettera, non firmata ma attribuibile per il contenuto a Guerrieri, apostrofa Giulio Bollati, interlocutore per Einaudi, circa il lavoro inerente a *Connection* e, accennando all'ingiusto trattamento in termini di retribuzione, lamenta la scarsa considerazione che la casa editrice gli riserva.¹⁰⁶ Segue una risposta di Bollati a Guerrieri in cui si chiedono ulteriori delucidazioni sulla versione dell'opera di Gebler.¹⁰⁷ Non conosciamo gli altri sviluppi di questa vicenda editoriale, sappiamo però che la commedia in due atti di Gelber vide la luce due anni dopo, nel 1963, con il titolo *Il contatto* non per Einaudi, ma per Feltrinelli. Cura e successo del colpo editoriale messo a segno furono, in quel caso, appannaggio di Furio Colombo. Un'occasione mancata per l'Einaudi e Guerrieri che non si ripeté, invece, per *The Brig* di Kenneth H. Brown, altro testo di uno spettacolo memorabile del Living Theatre. Ancora una volta, la proposta di Guerrieri viene lanciata in concomitanza del progetto sull'avanguardia americana per il Teatro Club. In una lettera indirizzata a Guido Davico Bonino, Guerrieri propone alla casa editrice la pubblicazione dell'opera di Kenneth Brown, nell'edizione del Living Theatre -da far tradurre a Giordano Falzoni che, scrive Guerrieri è già stato contattato e si è detto disponibile- in concomitanza con la rassegna dedicata al teatro americano che si terrà al Teatro Club nel mese di marzo 1965.¹⁰⁸ La risposta di Davico Bonino è anch'essa tempestiva. Il 1 marzo 1965 lo informa della decisione d'inserire nella Collana teatrale *The Brig* della cui traduzione potrebbe occuparsi Guerrieri stesso per un compenso di mille lire a cartella.¹⁰⁹ Nella lettera successiva, del 27 luglio 1965, Davico Bonino chiede a Guerrieri aggiornamenti sulla traduzione di *The Brig* di Kenneth Brown, affidata dallo stesso Guerrieri a Falzoni, e ne sollecita con urgenza il completamento.¹¹⁰ Ad essa Guerrieri risponde informando Davico che la traduzione non è stata ancora iniziata per questioni irrisolte relative ai diritti di pubblicazione,¹¹¹ il libro vide finalmente l'uscita nel 1967 per la traduzione non di Falzoni, ma di Ruggero Bianchi. Il titolo registrò due edizioni in un solo anno.

¹⁰¹ Lettera di Gerardo Guerrieri a Luciano Foà del 16 agosto 1960. AG/Collezione Einaudi-5/cart.1/10

¹⁰² Lettera di Luciano Codignola a Gerardo Guerrieri del 3m marzo 1961. AG/Collezione Einaudi-2/cart.4/1

¹⁰³ Lettera di Luciano Foà a Gerardo Guerrieri del 9 giugno 1961. AG/Collezione Einaudi-1/cart.8/1

¹⁰⁴ *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, (a cura di) Giustina Castoldi, Paola Columba, Tiziana Casali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 21

¹⁰⁵ Il riferimento è tratto da una serie di appunti di Guerrieri approntati per l'evento. AG/Teatro Anglo-americano-28/cart.1/4

¹⁰⁶ Lettera di autore sconosciuto a Giulio Bollati del 17 gennaio 1962. AG/Collezione Einaudi-5/cart.3/5

¹⁰⁷ Lettera di Giulio Bollati a Gerardo Guerrieri del 7 febbraio 1962. AG/Collezione Einaudi-5/cart.3/6

¹⁰⁸ Lettera di Gerardo Guerrieri a Guido Davico Bonino. AG/Collezione Einaudi-5/cart.11/4. La data della lettera sembra essere, dalle fonti dell'archivio, quella del 17 marzo 1969, ma va sicuramente retrodatata in quanto la presentazione di *The Brig* del Living Theatre al Teatro Club avvenne il 26-28 marzo 1965. (cfr. *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini*, cit., p.49). Le altre lettere del carteggio confermano questa ipotesi di retrodatazione.

¹⁰⁹ Lettera di Guido Davico Bonino a Guerrieri del 1 marzo 1965. AG/Collezione Einaudi-5/cart.11/5

¹¹⁰ Lettera di Guido Davico Bonino a Guerrieri del 27 luglio 1965. AG/Collezione Einaudi-5/cart.11/7

¹¹¹ Lettera di Guerrieri a Guido Davico Bonino del 29 luglio 1965. AG/Collezione Einaudi-5/cart.11/8

In alcuni appunti scritti, probabilmente, per la presentazione pubblica della Collana di Teatro Einaudi, all'inizio, quindi, di questa avventura editoriale, Guerrieri aveva scritto:

«Da una decina d'anni, dieci, venti anni, ci è concessa una pausa nella storia del teatro. O meglio siamo obbligati [a concederci una pausa]. Il pubblico che viene a teatro è esaurito: 10.000 persone. Un altro pubblico è in arrivo, ma non arriva ancora; o forse è colpa nostra che non andiamo a prenderlo. Il teatro è, per così dire, in questa stazione in attesa di molte coincidenze. Il repertorio che andava bene ieri non va più oggi e insieme la pazienza dei tentativi è perduta. C'è chi aspetta un cambio radicale della società per pensare a questo c'è chi auspica invece un teatro il cui occhio sia nostalgico; c'è chi crede in un teatro popolare di carattere pedagogico, in un teatro documento [...]. In questa pausa si stanno affinando i mezzi tecnici. In questa pausa non sarà male rivedere le carte della nostra concezione del teatro. Noi veniamo da un'epoca borghese, e da un'epoca di crisi borghese. Noi abbiamo molte rovine fra le mani, le rovine di Ibsen e sulle rovine di Ibsen il paradosso di un teatro di poesia. Un teatro in cui (bisogna ripetere la parola che sta diventando un luogo comune) in cui il drammaturgo si è rifugiato, esule, come il titolo di un dramma di Joyce. Da chi veniamo? Prendiamo coscienza dei nostri antenati».¹¹²

Stilando un consuntivo di questo operare tra editoria e palco, possiamo dire che il critico maturo Guerrieri, nato proprio da quella crisi del teatro e dell'epoca borghese che lui stesso aveva descritto all'avvento di Visconti e per il quale aveva combattuto e lavorato, progettando e spingendo tanto un rinnovamento del repertorio nel teatro tanto l'editoria affinché la Collezione di Teatro Einaudi non fosse una collana alla moda, ma il luogo di una seria ricognizione storica, universale e non eurocentrica della cultura teatrale, giunge, da drammaturgo esule, a gettare le basi di quel nuovo pubblico teatrale che stava sopraggiungendo, ma tardava ad arrivare: quel pubblico giovane che, poi, con il Teatro Club, Guerrieri è andato a prendere conducendoselo, come il pifferaio magico, delicatamente per mano.

Il Teatro Club

Negli anni '50 si era formata una minoranza teatrale in Italia, fatta di artisti e teorici, apparentemente avvicinati dal dubbio sul sistema dei teatri stabili, da un semplice elemento di politica culturale; in realtà, tesi insieme a un esercizio del teatro più aperto e comunitario: sperimentale, in senso sia alto che basso. Anche Eduardo ne faceva parte, mentre Guerrieri ne divenne un leader con l'apertura del Teatro Club: spazio orientato a disintossicare la cultura teatrale italiana dalle sue sublimazioni e a coinvolgere i giovani renitenti al "solito" teatro.¹¹³

Ma vediamo la genesi di questo progetto. Febbraio 1956. In seguito alla ripresa di *Morte di un commesso viaggiatore* della Compagnia Morelli-Stoppa, Guerrieri scrive a Paolo Stoppa:

«Non lavorate sulla sabbia! Voi potete lavorare sul solido, e avete in mano la possibilità di fondare realmente qualcosa di forte e altamente artistico e insieme popolare. Tu, oltre che le tue altissime doti di attore, hai doti di producer di prim'ordine: tutta la tua carriera è la prova di qual che vale l'intelligenza. Ora, proprio questa ripresa del *Commesso* mi convince a dirti che questa è la strada: è la strada di fare a Roma una capitale europea del teatro. Roma è cresciuta, Paolo, anche l'Italia è diversa da quando cominciò la compagnia dell'Eliseo. Pensaci: lo so che non ti scoraggi, e che il tuo passo è lento ma sicuro. Non ti dico nulla di pazzesco, ma solo una cosa possibilissima. Non ti fare abbattere dalle contrarietà: non l'ha il cinema? Tu puoi avere oggi il posto che ha Vilar in Francia, colla differenza che qui sarebbe la prima volta!».¹¹⁴

Siamo alle battute finali del rapporto privilegiato di Guerrieri con Visconti. Guerrieri, di fronte al teatro esistente, al sistema consolidato delle compagnie di giro, ad un sistema produttivo che spingeva a creare solo novità, insiste affinché i teatri e le compagnie maggiori costruissero un repertorio limitato per consentire agli attori e ai registi, attraverso le riprese, di crescere ed indagare le motivazioni non superficiali del loro lavoro. Nella stessa direzione cerca di spingere Visconti alcuni mesi dopo come

¹¹² Gerardo Guerrieri, *Lettere sulla «Collezione di teatro» Einaudi*, nota di Stefano Geraci, cit., p. 15

¹¹³ Claudio Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, cit., p. 41

¹¹⁴ Estratto da una lettera di Guerrieri a Paolo Stoppa, datata 14 febbraio 1956, conservata dalla Famiglia Guerrieri e citata in nota a G. Guerrieri, *Lettera sul repertorio*, in *Il Teatro di Visconti*, cit., pp. 118 nota 3.

abbiamo visto scrivendogli una lunga lettera sulla necessità di ripensare motivazioni e direzioni del suo repertorio.

«Il problema vero è questo: continuerai, d'ora in avanti, a fare le cose che nessun altro osa fare, o ha osato fare, come *La signorina Giulia* o che so io, con l'intenzione di portare al successo le cose a cui mai nessuno è riuscito a far avere successo? Oppure non comincerai a raccogliere il lavoro di questi dieci anni (che è pure un lavoro che ha dato frutti immensi e ha provocato come una rivoluzione) e a mettere in scena, nel modo con cui tu solo puoi oggi, dei capolavori, delle opere grandi, o anche se non grandi, eccellenti?».¹¹⁵

Sembra che Guerrieri stia, in questa fase, sondando il terreno per le possibilità di costruire in Italia una grande compagnia di repertorio capace, per la prima volta, di diventare, in un certo senso, la compagnia nazionale. Una compagnia che, non essendo assillata dalla frenesia e dall'obbligo di numerose novità all'anno potesse concentrarsi anche su altro, sulla costituzione di un teatro nazionale, per esempio, dove far circolare una pluralità di esperienze teatrali. L'idea di fare di Roma, come scrive nella lettera a Stoppa, una capitale europea del teatro e il modello di Jean Vilar, all'epoca non solo animatore del Festival d'Avignon, ma anche direttore del Théâtre National Populaire,¹¹⁶ a cui Guerrieri fa esplicito riferimento, sembrano confermare questa ipotesi.

Di Stoppa non sappiamo quale fu la risposta. Rispetto a Visconti, a cui la lettera sul repertorio era stata inviata l'11 aprile 1957, sappiamo che Guerrieri, già nel luglio di quell'anno, aveva perso la fiducia in un possibile cambiamento di direzione del "maestro", per cui lo considera "ormai un ingegnere, dirige sempre, stanco, tossisce, le borse sotto gli occhi, mette la mano a ventaglio all'orecchio sinistro",¹¹⁷ come appunta nel suo diario dopo aver assistito alle prove per *L'impresario delle smirne* e, rincarando la dose, aggiunge: «Che evoluzione ha fatto Luchino? Evidente: è diventato il burattinaio completo»¹¹⁸. A fine agosto, in un appunto intitolato *Emozione e Visione* Guerrieri decreta definitivamente la fine di quel rapporto di ammirazione incontrastata per cui: «è anche vero che oggi Luchino non ha più niente da dire perché è puro spettacolo, non c'è più scoperta»¹¹⁹.

Cosa è successo in questo giro di mesi tra l'aprile del 1957 e la fine di agosto di quello stesso anno? Guerrieri lo dice in un altro passaggio del suo diario.

«Vedo che il teatro non ha storia. Sono cambiato io, ma non il teatro, e loro fanno le stesse cose per me ormai noiose, come in un gioco interminabile. È questo gioco interminabile che mi spaventa oggi: di essere implicato in cose che siano interminabili giochi, e che non abbiano alcun significato».¹²⁰

Un cambiamento, quello sentito da Guerrieri, dovuto alla nascita di un nuovo progetto. Da circa un anno prima, come si legge negli appunti e nelle bozze di documenti contenuti nell'Archivio del Teatro Club acquisito dalla Biblioteca Baldini, Gerardo Guerrieri e Anne d'Arbeloff pensavano alla creazione di una attività che, con il tempo, diventasse un centro internazionale di cultura teatrale in Italia. L'ambizioso progetto si proponeva molti obiettivi, sintetizzati in un programma di massima: il Teatro Club come centro di informazione che permettesse al pubblico italiano di conoscere attraverso conferenze, dibattiti e film, quanto avveniva nel mondo culturale a livello internazionale, centro di promozione e sperimentazione che desse la possibilità ad autori nuovi di misurarsi con il teatro, centro pedagogico attento alle esigenze dei giovani da coinvolgere attraverso workshops e seminari e, infine, cento di studi con una biblioteca di teatro. Nasce proprio da una donazione di alcune migliaia di libri americani e inglesi, ricevuti da Anne Guerrieri, l'avventura del Teatro Club.

¹¹⁵ G. Guerrieri, *Lettera sul repertorio*, in *Il Teatro di Visconti*, cit., p. 116

¹¹⁶ Dal 1951, per la precisione.

¹¹⁷ G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., p. 29

¹¹⁸ ibidem

¹¹⁹ G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., p. 33

¹²⁰ G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., p. 29

Ispirandosi al prestigioso Old Vic e all'attività del già famoso Actor's Studio, il Teatro Club tendeva a stimolare in ambito nazionale incontri tra professionisti allora agli inizi della carriera, come Luchino Visconti e Giorgio Strehler.

Questa intenzione è chiaramente espressa negli appunti di Gerardo Guerrieri in cui si parla della necessità di creare in Italia un dialogo tra il cinema e il teatro, tra il teatro e la letteratura, «tra le arti in genere, per rompere il ghiaccio dell'esclusivismo e della specializzazione che è ignoranza».¹²¹

È probabile, allora, che agli inizi della progettazione di quella che fu una vera e propria avventura teatrale del Nuovo Teatro in Italia, Guerrieri cercasse di appoggiarsi a una figura di maggior prestigio del teatro italiano, una figura dietro la cui ombra ancora una volta agire. L'atteggiamento non era inconsueto per Guerrieri.¹²² Parte per una personale insicurezza, parte per una incapacità specifica a porsi sotto i riflettori, Guerrieri aveva probabilmente cercato in Stoppa e Visconti quella figura che abbracciasse il suo sogno di un teatro possibile, in grado di sprovvincializzare la cultura teatrale italiana, una figura dietro cui operare, ancora una volta, come dramaturg culturale, posizionato prudentemente in seconda fila.¹²³

Quell'appoggio Guerrieri non lo troverà nel mondo delle relazioni del teatro, ma nella moglie Anne d'Arbeloff che per il Teatro Club ricoprirà quella figura di "producer" che Guerrieri aveva individuato primariamente in Paolo Stoppa. Non stupisce, allora, il fatto che il Teatro Club nasca come Associazione di cultura teatrale alla cui presidenza c'è, appunto, Anne d'Arbeloff e non suo marito Gerardo e che, nella divisione dei compiti, il critico-operatore curasse in particolar modo l'aspetto teorico, lo studio e la ricerca finalizzati alla progettualità, mentre ad Anne d'Arbeloff andava il merito di riuscire a rendere operativo quel teatro immaginato attraverso il lavoro di organizzazione e l'altro, incessante, delle pubbliche relazioni.¹²⁴

Dal punto di vista amministrativo, il Teatro Club si formalizzò in una Associazione di cultura teatrale, con un proprio statuto che ne stabiliva gli scopi e ne regolava l'attività. Come ogni associazione era costituita da soci fondatori, onorari, sostenitori e aderenti. Tra i nomi illustri che compaiono nel comitato di promotori italiani ci sono Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Vittorio Gassman, Carlo Levi, Alberto Moravia, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Cesare Zavattini e tanti altri ancora.¹²⁵ La formula e il nome non furono esplicitamente innovativi. Guerrieri aveva urgenza di assicurarsi il patrocinio degli uomini di spettacolo più in vista a cui la formula del club pareva convincente e non impegnativa. Di fatto Guerrieri aveva ben chiara la direzione in cui muoversi. La sua iniziativa avrebbe

¹²¹ Dagli appunti di Gerardo Guerrieri sulla storia e i principi del Teatro Club, ora in *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, (a cura di) Giustina Castoldi, Paola Columba, Tiziana Casali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. XV

¹²² Si legga a questo proposito un passaggio rivelatore del suo nascondersi dietro la figura di un maestro o fratello maggiore come Visconti e De Sica. «Ma che volevo scoprire io? Le leggi dell'anima? O che? Che volevo dal teatro? Vedi l'occhio di Visconti o di De Sica: che cosa vedevano e io che cercavo di vedere. Finivo con l'ipnotizzarmi dietro di loro, e che cosa mi forzavo di vedere? Riuscire a descriverlo: rimettermi in quello stato». Frammento *Emozione e Visione* del 27 agosto 1957, in G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., p. 29

¹²³ Sempre nella nota redatta dopo la visione delle prove de *L'impresario delle Smirne*, Guerrieri scrive: «Cosa pensavo di fare facendo anch'io questo gioco? Dirigere gli altri? Imporre agli altri una piccola volontà di potenza? (...) In me c'è il dominare: o che cosa? Il risolvere il problema con gli altri. Appena entro in teatro, entro in un campo magnetico; mi sento sotto il fuoco degli sguardi e delle potenze: le potenze degli altri che si manifestano, e si coalizzano contro di me». G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, cit., p. 32

¹²⁴ La suddivisione dei compiti e l'abilità organizzativa di Anne Guerrieri sono testimoniati efficacemente dalla mole di carte riguardanti l'amministrazione dell'Associazione ora contenute nell'archivio della Biblioteca Baldini. Cfr. *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, (a cura di) Giustina Castoldi, Paola Columba, Tiziana Casali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. XVIII

¹²⁵ Paola Columba, *L'avventura del Teatro Club*, in *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., pp. XV-XVI

dovuto creare nuovi spettatori spezzando la logica dell'allargamento del pubblico teatrale tipica, invece della politica degli Stabili.¹²⁶

L'attività del Teatro Club s'inaugura ufficialmente, il 25 settembre del 1957, con il recital di Vittorio Gassman *La pulce nell'orecchio* ^{al Teatro delle Vittorie. L.} l'intera programmazione di quella prima stagione dà conto di una progettazione ambiziosa che, pur dovendo fare i conti con problemi di natura economica, cerca al suo interno di dare una lettura critica del presente, operando direttamente su di esso.

«Il programma immediato per quest'anno – scrive Gerardo Guerrieri nei suoi appunti sulla programmazione della prima stagione – è sorto (fra le varie ipotesi) dalla considerazione, anch'essa immediata, che è in corso una specie di trasformazione delle forme spettacolari. Il cinema, il cinerama, la televisione. La televisione rimette in auge il teatro. Il teatro stesso ha i suoi problemi. In particolare questi problemi si riflettono sulla recitazione, sugli attori. Gli attori di cinema vorrebbero tentare il passo del teatro, quelli del teatro non sono abbastanza per un teatro veramente ricco (v. quello francese, inglese, americano, tedesco).

Allora si è pensato di fare una specie di Festival a puntate esaminando (sempre in senso spettacolare) le varie facce di questo problema.

Prima di tutto, facendo fare agli attori una specie di bilancio del loro lavoro. A loro stessi: una specie di confessione-autocritica.

Una storia delle loro esperienze e insieme una ricerca di qualcosa di nuovo da sviluppare in se stessi».¹²⁷

In questa prima stagione in cui tenta di dare conto di una trasformazione in atto nella professione attorica, il Teatro Club commissiona una serie di conferenze spettacolo ad alcuni attori. Oltre all'inaugurale spettacolo di Gassman il cui sottotitolo indicativo lo presentava quale “conversazione in due tempi sui vari modi d'essere dell'attore”, sono da ricordare almeno *Una lezione dell'Actor's Studio*, conferenza-spettacolo di Eli Wallach e Anne Jackson, un recital di Germaine Montero *Da Lorca a Cocteau* e la *conversazione-dibattito su attore, pubblico, autore* di Pierre Bertin e Jean-Louis Barrault. Spettacoli che, per la messa in prospettiva di metodi, modi e motivazioni dell'essere attore, crearono una specie di inchiesta -sotto vesti spettacolari, naturalmente- anticipatrice di altre più famose che seguiranno negli anni sullo stesso argomento come quella sul *Mestiere dell'attore* curata per il Terzo Programma radiofonico della RAI da Sandro D'Amico e Fernaldo di Giammatteo nel 1963,¹²⁸ quella realizzata dalla rivista Sipario nel dicembre 1965 e intitolata *Rapporto sull'attore*¹²⁹ e l'altra, pure radiofonica, ma in chiave interdisciplinare, realizzata nel 1973 da Alessandro D'Amico, Guerrieri e Ferruccio Marotti *Tutto il mondo è attore*.

L'irrisoria dotazione di fondi a cui poteva avere accesso tramite le sottoscrizioni associative convinse Guerrieri a spostare l'attenzione della programmazione del Teatro Club dagli spettacoli ai processi costruttivi del teatro. Da qui la necessità di privilegiare e commissionare, nei primi anni, forme di «one man show»: conferenze-spettacolo, recital-collage degli attori e lezioni-dibattito che, non avendo bisogno di scenografie, non presentavano neppure costi di allestimento, indispensabili invece per delle vere e proprie messe in scena.

La seconda stagione del Teatro Club si apre il 3 ottobre 1958 al Teatro Quirino all'insegna di Eleonora Duse (in occasione del centenario della sua nascita) con *Immagini e tempi di Eleonora Duse*,¹³⁰ uno spettacolo in forma di recital per la regia di Luchino Visconti e testi di Gerardo Guerrieri, e il convegno

¹²⁶ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 21

¹²⁷ Da una serie di appunti di Gerardo Guerrieri sul Teatro Club intitolati «Programma immediato», in Paola Columba, *L'avventura del Teatro Club*, cit., pp. XVIII-XIX e nota 10.

¹²⁸ Se ne trova traccia in uno scritto di Guerrieri su Visconti in cui, riportando una risposta di Visconti sulla genesi dei *Parenti Terribili* data a Sandro D'Amico e Fernaldo Di Giammatteo, Guerrieri riporta in nota che l'intervista era stata eseguita nel quadro di un'inchiesta sul Mestiere dell'attore, Terzo Programma RAI. La data di realizzazione ed emissione della trasmissione radiofonica è desumibile dagli archivi RAI. Cfr. G. Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale*, in *Il teatro di Visconti*, cit., p. 28 e p.49 nota 2.

¹²⁹ Roberta Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, tesi di laurea, cit., p. 117

¹³⁰ Vedi nota 70

internazionale *L'eredità di Eleonora Duse*, con interventi di intellettuali e studiosi di fama quali Raul Radice, Mario Apollonio, Carlo Bo, Achille Fiocco, Vito Pandolfi e Adriano Magli.¹³¹ Guerrieri e Visconti avevano iniziato a lavorare allo spettacolo-evento dedicato alla grande attrice già nel 1957. Gerardo scrisse un copione nel quale si riesumavano momenti della vita di Eleonora Duse e della sua carriera artistica, mediante documenti (lettere, cronache, memorie, brani di scene) letti da attori e corredati da diapositive,¹³² ma il risultato aveva lasciato in Guerrieri un senso di amarezza e incompiuto. Visconti, che portava un segno talmente personale dell'immagine della Duse, preferì orientare la serata verso l'omaggio biografico in forma di spettacolo, mentre Guerrieri avrebbe preferito che ad emergere fosse il teatro della Duse evocato in contrasto con i tempi. A ferirlo maggiormente, però, più della distanza da Visconti, era stata l'indolenza e la pigrizia degli attori nel considerare una divagazione di compagnia quello che ai suoi occhi cominciava ad apparire il luogo dei suoi esercizi teatrali.¹³³

La stagione 1958-59 ospita il primo "Ciclo del Teatro Francese". La formula nasceva dall'idea di organizzare una serie di manifestazioni per far conoscere tutto quello che c'era di meglio internazionalmente e assolvere così un altro dei compiti che il Teatro Club si era proposto, quello di «servire da anello di congiunzione, far circolare artisti, idee, promuovere incontri internazionali».¹³⁴ Il rapporto diretto con i teatri stranieri, impensabile per i costi e le difficoltà organizzative che avrebbe dovuto affrontare la struttura familiare del Teatro Club, fu aggirato con lo stratagemma di traghettare la presenza degli artisti stranieri con l'inedita formula degli scambi culturali. Il coinvolgimento di ambasciate e istituti di cultura stranieri, attivati sin dalla prima stagione del Teatro Club, si rafforzarono nelle stagioni successive diventando, poi, nel giro di un decennio, consuetudine economica per vari festival e rassegne.¹³⁵ Una forza anticipatrice che si ripeterà con il coinvolgimento di sponsor non istituzionali, come quello attivato con l'Alitalia per la realizzazione del Premio Roma '69.

Alla sua terza stagione, l'Associazione che fino a quel momento aveva potuto contare solo sui contributi associativi, sulle tessere e sugli abbonamenti, riceve, con una lettera della Direzione Generale dello Spettacolo, lo stanziamento di un «contributo straordinario di 4 milioni per l'attività artistica e culturale dell'esercizio 1959-'60». È l'inizio di un rapporto che, con il rafforzarsi dell'attività e il successo delle iniziative. Così la stagione 1960-'61 segna, anche grazie a questo stanziamento, un punto importante nella trasformazione del Teatro Club che si apre a iniziative a più ampio raggio e che vede la sua prima filiazione nella formula del Teatro Club Giovani, un progetto dal chiaro intento pedagogico attraverso cui presentare a un pubblico di giovanissimi i classici del teatro -Shakespeare, De Musset o Corneille, per esempio- in lingua originale e traduzione simultanea. Un tentativo di sprovvincializzare la cultura scolastica che partiva dalla lingua e dal teatro insieme. Per quanto riguarda, invece, la programmazione stagionale del Teatro Club gli spettacoli del 1960-'61, scrivono Guerrieri e d'Arbeloff nella circolare ai soci, «rappresentano probabilmente il nostro più alto sforzo artistico e culturale e speriamo di dimostrarlo». È l'anno in cui il Teatro Club si fa promotore della prima rappresentazione in Italia di *Les Nègres* di Jean Genet per la regia di Roger Blin, "evento importante per un autore che sarà una guida per tutto il decennio e anche dopo (fino alla *Signorina Giulia* di Pier'Alli e alla *Notte degli*

¹³¹ *L'eredità di Eleonora Duse*. Convegno internazionale di studi in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia. Presiedono: Raul Radice e Mario Apollonio. Interventi: Arturo Ambrosio, Mario Apollonio, Umberto Barbaro, Goffredo Bellonci, Carlo Bo, Anton Giulio Bragaglia, Giovanni Calendoli, Nicola Chiaromonte, Luigi Chiarini, Orazio Costa, Edward G. Craig, Gino Damerini, Elsa De' Giorgi, Federico Doglio, Edith Evans, Francis Fergusson, Achille Fiocco, Herbert Frenzel, Nina Gourfinkel, Kurt Klinger, Michele Lacalamita, Adriano Magli, Emilio Mariano, Giulio Pacuvio, Aldo Palazzeschi, Vito Pandolfi, Franco Parenti, Giovanni Pastrone, Vito Perroni, Giorgio Pullini, Raul Radice, Olga Resnevic Signorelli, Madame Simone, Nikolaj Solnzev, Marcello Spaziani, Margaret Steen, Karl Heinz Stroux, André Veinstein. (Roma, Aula Magna del Centro Sperimentale di Cinematografia, 5 novembre 1958. Teatro dei Servi; 5-7 novembre 1958)

¹³² Alessandro D'Amico, *L'archivio Gerardo Guerrieri-Eleonora Duse*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 72

¹³³ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 20

¹³⁴ Da una serie di appunti di Gerardo Guerrieri sul Teatro Club intitolati «Principi». La citazione in Paola Columba, *L'avventura del Teatro Club*, cit., p. XXI

¹³⁵ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 22

assassini di Triana)”, come ricorda lo stesso Guerrieri in parziale polemica con Franco Quadri per alcune omissioni o dimenticanze nel libro-saggio sull’*Avanguardia teatrale in Italia*.¹³⁶

Il 1961 è anche l’anno di ingresso del Living Theatre in Italia di cui il Teatro Club presenta, da pioniere assoluto, gli spettacoli. Si tratta, in questa occasione di *The Connection* di Jack Gelber e *Many Loves* di William Carlos Williams, i cui risvolti editoriali abbiamo già visto, ma quello con i coniugi Beck fu un vero e proprio sodalizio dal momento che Gerardo e Anne Guerrieri seguirono e presentarono, negli anni, molte delle loro produzioni, da *Mysteries and smaller pieces* e *The Brig* nel 1965 a *The Antigone of Sophokles* e *The Maids* nel 1967, a *Promethus* nel 1978.

Ma il 1960-61 è anche l’anno dei primi consuntivi e di nuovi propositi. In una circolare ai soci, Guerrieri e d’Arbeloff dichiarano:

« Il Teatro Club è stato più volte accusato di restringere la sua attività ad un determinato pubblico romano e ad un determinato teatro straniero. La verità è che il fine precipuo del Teatro Club è stato sempre quello dell’importazione di spettacoli stranieri, e non si può non restare fedeli a questa promessa fatta ai nostri soci. Quanto alla portata nazionale e locale del Teatro Club, non si potevano fare passi più lunghi della gamba, almeno nelle prime tre stagioni. Ma ora, all’inizio della quarta stagione, dobbiamo confessare che anche noi abbiamo sempre sentito la necessità di estendere il nostro raggio d’azione ad altri centri del Paese, soprattutto l’esigenza di occuparci del teatro italiano». ¹³⁷

Sulla scia di queste intenzioni, la stagione 1962-’63 nasce nell’ottobre del 1962 la seconda filiazione dell’Associazione: il Teatro Club Popolare, un teatro i cui fini e modalità dovevano riuscire ad agganciare, secondo i desideri di Guerrieri, la partecipazione in massa del grande pubblico svincolando le attività dell’Associazione da quell’etichetta di teatro d’élite per pubblico medio-alto borghese che, come ricordano le cronache del tempo, era quello che frequentava abitualmente il Teatro Club. Per favorire una partecipazione più ampia e popolare alle iniziative, la prima cosa fu quella di progettare una quota associativa ad hoc per i nuovi spettatori. Così, se la tessera di adesione al Teatro Club costava 2.000 lire, quella del Teatro Club Popolare poteva essere sottoscritta con 500 lire e garantiva l’accesso agli spettacoli con biglietti a prezzo ridotto. Il Teatro Club Popolare inaugura istituzionalmente il 21 ottobre 1962 con un dibattito pubblico dal titolo *Tempo libero e Teatro popolare* a cui parteciparono, tra gli altri, Diego Fabbri, Adriano Magli e Nicola Chiaromonte, e ufficialmente con l’esibizione di danze popolari dell’U.R.S.S. della compagnia di Igor Moisseiev (23-30 ottobre 1962): spettacolo che raggiunse, nelle otto giornate di repliche al Palazzo dello Sport, il record di 80 mila spettatori.¹³⁸

Intanto a Parigi, negli stessi anni in cui aveva preso piede l’avventura del Teatro Club, era nato il Théâtre des Nations ideato da Claude Planson, la più importante proposta di confronto tra spettacoli e culture teatrali nel dopoguerra. La suggestione di quest’iniziativa stimolò anche Guerrieri ad arricchire il progetto del Teatro Club con una terza filiazione: il Teatro Club delle Nazioni che, nato come tentativo di gemellaggio con il teatro parigino,¹³⁹ non ne condivise né la fortuna né la longevità riuscendo a siglare solo due rappresentazioni nella stagione 1962-’63, *I mimi polacchi di Wroclaw* (Teatro Parioli, 17-19 dicembre 1962) e *Odetta*, un recital di blues, ballate e spirituals con Bill Lee al contrabbasso (Teatro Parioli, 8-9 gennaio 1963). La collaborazione con Planson permise, però, a Guerrieri di mettere in atto la formula dei “ponti aerei” per cui, utilizzando il tradizionale giorno di chiusura dei teatri, il lunedì, poteva assicurare al Teatro Club la presenza degli attori più rappresentativi della scena francese nella forma spoglia e semplificata dei loro spettacoli. Una formula che fu ripetuta, poi, per la scena inglese¹⁴⁰ e che, negli anni, diede modo di attivare un vero e proprio rapporto di sponsorizzazione con Alitalia.

¹³⁶ G. Guerrieri, *Avanguardia e sperimentazione in Italia*, in id., *Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi editore, 1987, p. 238

¹³⁷ Dalla circolare ai soci della Stagione 1960-’61 ora in Paola Columba, *L’avventura del Teatro Club*, in *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., pp. XXI-XXII

¹³⁸ Paola Columba, *L’avventura del Teatro Club*, in *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., p. XX

¹³⁹ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 21

¹⁴⁰ S. Geraci, *Tracce biografiche*, cit., p. 21

Nonostante l'insuccesso della formula del Teatro Club delle Nazioni, Guerrieri non si diede per vinto e meno che mai rinunciò alla vocazione internazionale della sua Associazione. Anticipato da un Festival dedicato alla *Conoscenza dell'Oriente* interamente dedicato all'India e al Giappone -evento parzialmente mandato all'aria per lo scoppio delle ostilità tra India e Pakistan, ma di cui si riuscì comunque a salvare il concerto di Ravi Shankar¹⁴¹ - nel 1969 si ha l'istituzione del Premio Roma, importante Rassegna Internazionale delle Arti dello Spettacolo che andò avanti per nove anni, fino alla Stagione 1978.

È lo stesso Guerrieri, nella sua recensione saggio all'uscita del libro di Franco Quadri, a ricordare la straordinarietà di quella prima edizione:

«E arriva, mirabile, Peter Schumann, il più grande rappresentante e inventore del "teatro povero": che cosa di più antiscontiano, antizeffirelliano di quella unica lampada che illuminava visionariamente la scena nel *People Cry for Meat* al Sistina? E le gigantesche apparizioni fantastiche, i dolenti pupazzi, i trampolini, lo zio Fatso: cominciava il teatro di guerriglia e di strada: divampava la grande passione del Vietnam che ha bruciato i presidenti americani: e il teatro in quegli anni ha un ruolo che più tardi non ritroverà più. Ricordo, ma non è detto ce ne siamo resi ben conto allora, in quell'anno (allo stesso Premio Roma) due manifestazioni diverse di fronte: il teatro di guerriglia di Schumann, che dal Sistina cominciò a dilagare verso piazza di Spagna, e, in uno scantinato della Galleria d'Arte Moderna, la *Gallinella acquatica* di Kantor: due aspetti diversi di quel dissenso che sarebbe poi venuto dagli Stati Uniti. Più ermetico, esopico, direbbe Plusc'c, quello di Kantor. Ma li leggeva, chi poteva tante cose divenute più leggibili poi».¹⁴²

Ma non ci sono solo il Bread and Puppet Theatre e il Cricot 2 in quella prima edizione del Premio Roma. Accanto a loro, all'occhio attento di uno studioso contemporaneo, non può passare inosservata la presenza, anche in questo caso anticipatrice, della compagnia di danza di Merce Cunningham che, in quell'occasione presentava ben due spettacoli: *Scramble-Canfield-How to pass, Kick, Fall and Run* (Roma, Teatro Sistina, 22 aprile 1969) e *Rainforest-Winter-Branch-Walkaround Time* (Roma, Teatro Sistina, 23 aprile 1969).¹⁴³

La programmazione del Premio Roma impegnava generalmente lo staff del Teatro Club nei mesi di aprile, maggio e giugno e dal momento che, come da tradizione associativa, gli spettacoli non si limitavano alla sola prosa, ma comprendevano anche balletto, musica, pantomima e tutte le arti dello spettacolo, lo sforzo organizzativo e di ideazione era senz'altro notevole. Ne resta una piccola testimonianza in una lettera scritta da Guerrieri a Paolo Grassi che rende conto proprio dello sforzo del critico impegnato a costruire l'ossatura pratica e teorica di quella prima edizione del festival. Nelle parole scritte da Guerrieri, risuona l'eco di un lavoro che, oltre alle difficoltà di formare uno staff ex-novo, impegnava il critico-organizzatore nello sforzo di dare parola -nel senso forte di traslitterare, di far passare una visione ancora inedita da una cultura teatrale ad un'altra- a tutti gli artisti convocati.

«Cerco dovunque ispirazione per quello che devo dirti (devo fare uno sforzo per ritrovare il personaggio che ti parlava e ti ascoltava parlare di Galileo, nello stesso albergo qualche mese fa: ora ho la testa piena di Amalia Hernandez e di PlayStrindberg, di Merce Cunningham e di Buffy Sainte-Marie, sono un interprete, pieno degli altri, come direbbe Pirandello, mi affatico a capirli in attesa di presentarli e farli capire meglio: è questo l'importante di un festival, oltre a tutte le liturgie economiche che l'accompagnano, pubblicitarie, di diffusione ecc. moltiplicate dal fatto che si deve creare uno staff dal nulla. Anne è partita per Losanna a portar le bambine dalla nonna, ma non ci vogliono restare dunque dovrò andare io a prenderle: niente paura, meglio, saranno giorni di meditazione, utili. Di distacco necessario)».¹⁴⁴

In questo frammento, c'è un'anticipazione di quella vocazione drammaturgica del critico-teorico che nel 1983 Guerrieri avrebbe magnificamente sintetizzato in un ricordo radiofonico di Tennessee Williams:

¹⁴¹ Ravi Shankar. Concerto di musiche indiane. (Roma, Palazzo Orsini, 16 novembre 1965)

¹⁴² G. Guerrieri, *Avanguardia e sperimentazione in Italia*, in id., *Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi editore, 1987, p. 240

¹⁴³ *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., p.71

¹⁴⁴ G. Guerrieri, *Lettera Pasquale Enciclica 1969 (a Paolo Grassi)*, in *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., p. 36

[Il “drammaturgo” è pure tenuto a] creare la parola, farsi tramite, stimolare [i personaggi] perché parlino, incoraggiare a parlare, fornire i mezzi, le vie, le orecchie, creando così una drammaturgia sperimentale [e, insieme, disposta a tener sveglio lo spettatore].¹⁴⁵

Critico e drammaturgo si mostrano, quindi, giustapponendo i due frammenti, come le due facce di una stessa medaglia: due professioni apparentemente distanti qui convogliate in una biografica coincidenza da quella vocazione ermeneutica che Guerrieri aveva da sempre praticato, affinato ed evidentemente rafforzato con la prassi, per nulla secondaria della sua carriera, della traduzione.

I gruppi internazionali chiamati a presentare i lavori al Premio Roma, nella maggior parte dei casi erano sconosciuti al pubblico italiano, e costituirono, per questo, un segno di fortissimo richiamo. È il caso dell’Odin Teatret che, nella cornice della Galleria Nazionale d’Arte Moderna presentò *Ferai* (18-24 maggio 1970), o, episodio ancora più emblematico, la rivelazione-scoperta di Bob Wilson con l’arrivo di *Deafman Glance* in Italia (Roma, Teatro Eliseo, 27-28 aprile 1971).

È ancora una volta Guerrieri a ricordare, contro ogni possibile dimenticanza storica, il ruolo di quell’evento sugli sviluppi del Nuovo Teatro in Italia:

«Nel ’71 l’avvenimento è l’arrivo di Bob Wilson da Nancy al Premio Roma. La cronologia di chiude col suo Einstein a Venezia (del ’76). La sua influenza è determinante e stimolante per gli anni ’70 quanto lo fu quella del Living negli anni ’60».¹⁴⁶

Ma non ci furono solo gli spettacoli a dare idea di un nuovo modo di operare. Quell’attenzione, attiva sin dai primi anni del Teatro Club, per la parte sommersa, meno levigata e più processuale, del lavoro teatrale si ripete con il Premio Roma con una serie di incontri, dibattiti, convegni che animarono in maniera determinante il dibattito culturale, ma che, sfortunatamente, anche a fronte di moli importanti di materiale, non diedero quasi mai luogo a pubblicazioni rimanendo per lo più inedito.

Costituisce una felice eccezione la serie di seminari scenici di Joseph Chaikin intitolati *L’attore tradizione e ricerca* (Roma, Teatro Ateneo, 18-20 marzo 1980) curati in collaborazione con l’Istituto del Teatro e dello Spettacolo dell’Università di Roma che confluirono in un numero della rivista «Biblioteca teatrale».¹⁴⁷

Il Premio Roma presentò la sua ultima edizione nel 1978. La rassegna internazionale successiva, *Europa Off ’79*, con meno spettacoli e con una programmazione più dilatata nel tempo, manifesta già le prime difficoltà a mantenere in piedi l’organizzazione di un festival così complesso.

È anche vero che quegli anni ’70 avevano visto l’emergere sempre più forte nella capitale di altre componenti della ricerca teatrale d’avanguardia e lo spostamento in città di quell’altro critico-operatore, Giuseppe Bartolucci, che proprio in questi anni fa di Roma il suo principale centro d’azione. Non è, allora, un caso che uno degli spettacoli di Europa Off ’79, *La Conférence des Oiseaux* di Peter Brook¹⁴⁸ venga presentata congiuntamente dal Teatro Club all’interno di Meraviglioso Urbano, la rassegna di gruppi dell’avanguardia romana, organizzata dall’ARCI di Roma e ideata, tra gli altri, da Giuseppe Bartolucci.

Guerrieri, in quell’occasione, fece un’intervista a Peter Brook che venne pubblicata su «Il Giorno» del 19 settembre 1979. Sul finale di quell’articolo, un piccolo cameo del Guerrieri operatore lo ritrae

¹⁴⁵ La trascrizione della frase radiofonica di Guerrieri è opera di Claudio Meldolesi ed è citata in Claudio Meldolesi Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p.112

¹⁴⁶ G. Guerrieri, *Avanguardia e sperimentazione in Italia*, in id., *Lo spettatore critico*, cit., p. 241

¹⁴⁷ *L’attore: tradizione e ricerca. Seminari scenici di Joseph Chaikin*, «Biblioteca Teatrale», n. 26, 1980

¹⁴⁸ *La Conférence des Oiseaux*. Racconto teatrale di Jean-Claude Carrière ispirato a un poema di Farid Uddir Attar. Regia: Peter Brook. Roma, Spazio Teatro di Via Sabotino, 19-20 settembre 1979; Teatro Parioli, 21-26 settembre 1979) in *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., p. 154.

mentre accompagna Brook al teatro di Via sabotino e lo assiste durante una ispezione -oggi, in gergo tecnico, diremmo sopralluogo- in quel territorio periferico-urbano che non è il suo d'elezione.

«Arriviamo a via Sabotino. Peter Brook ispeziona. L'unica scenografia dell'*Assemblea degli uccelli*, è un muro, e un albero. Appena vede il muro non gli piace. È brutto, è di cemento. Sembra (a lui che viene appunto di lì) il Muro di Berlino. Qualcuno gli dice: «O la Muraglia cinese». «Ah, no» ribatte subito «la Muraglia cinese è un'altra cosa!». C'è muro muro. «Un bulldozer? E buttarlo giù!», propone allegramente. Arrivano gli architetti. Si decide di tingere il muro di cemento prefabbricato, coi colori e gli impasti dei muri di Roma. Di sera, tutto cambia, con le luci. Gli attori sono arrivati, e cominciano a provare, in borghese, con gesti e foulard e giacchette, l'entrata degli uccelli. Ma dalla gradinata ancora in costruzione non si sentono bene le voci, perché il traffico intorno prosegue. Passano i pompieri. «Ma non s'era detto che il traffico intorno sarebbe stato interrotto? Jean Guiton!». Brook chiama il suo assistente. In attesa che il traffico taccia, Brook chiama i suoi attori, e si dispongono in cerchio, sotto l'albero. E gli raccontano com'è andata a Berlino, che cosa non è andato, le reazioni del pubblico. Vederli così intensi, assorti, mi ricorda quel che ha detto Brook poco fa, sul lavorare tenendo presente la disposizione dell'amore».¹⁴⁹

Non è possibile dire quanto l'affermazione della Scuola Romana e l'azione critica capitolina di Bartolucci abbiano inciso sulle programmazioni successive del Teatro Club. Certo è che, sfogliando tra i cartelloni degli eventi promossi dal Teatro Club nella seconda metà degli anni Settanta e oltre, si nota, da un lato, l'intensificarsi della promozione di tournée regionali di eventi di grosso richiamo -un'attività di decentramento culturale che il Teatro Club aveva inaugurato nel 1972 facendo circuitare, in regione, un concerto di musiche polifoniche sacre e profane intitolato il *Madrigal di Budapest*¹⁵⁰ - dall'altro è sempre più evidente la fuga in una extra-territorialità che veste tanto i panni della extra-teatralità quanto quelli, ora pressoché esclusivi, della internazionalità.

Le ultime grandi manifestazioni del Teatro Club sono state, in questo senso, vere e proprie ricerche di un territorio altro. *Le Maschere di Dio 1981-'82* era un resoconto di viaggio articolato in due rassegne: *Gli aborigeni australiani ieri e oggi* e *Black America* (che comprendeva a sua volta la rassegna di cinema nero americano *Spirit and Soul*), due momenti che, attraverso mostre, film e spettacoli, hanno avuto il merito di offrire al pubblico un vasto panorama e il maggior numero di strumenti possibili per la conoscenza delle tradizioni degli aborigeni e della cultura dei neri d'America.¹⁵¹ La *Pasqua del Teatro del 1984*,¹⁵² fu anch'essa un viaggio, non geografico, ma storico, alla ricerca di quelle radici religiose del teatro occidentale sopravvissute o riemerse dopo l'affermazione del culto cristiano. L'ultima manifestazione intitolata *U.S.A./I Volti del Sud*, era una mostra di arte contemporanea della Carolina del Nord, Carolina del Sud e Georgia presentata a Palazzo Venezia dal 15 settembre al 30 ottobre 1984.

In particolare, per quanto riguarda la rassegna sugli *Aborigeni Australiani ieri e oggi*, Mario Prosperi ricorda che l'idea iniziale di Guerrieri era di far danzare gli aborigeni dell'Australia nella sede dell'Angelicum, la facoltà teologica dei domenicani, ovvero il luogo in cui si celebra la grande Koinè della scolastica di Tommaso d'Aquino, del latino medioevale, una delle "figure" della unione del mondo. I domenicani non glielo permisero, ma Guerrieri fece sì che l'evento fosse presentato nell'aula magna dell'Università di Roma, sotto il cipiglio del busto di Dante. In quell'ambiente immenso, davanti a tremila persone, quegli "uomini che ancora sono all'età della pietra con dei vestiti estremamente succinti e con degli oggetti come una lancia, il fuoco custodito e portato in forma di brace, crearono un'emozione indimenticabile, con la straordinaria densità del rito primordiale in cui il teatro è solo annunciato".¹⁵³

La critica alla radio

¹⁴⁹ G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, (a cura di) Stefania Chinzari, Roma, Bulzoni, 1993 p. 610

¹⁵⁰ Il Concerto fu presentato oltre che in varie chiese di Roma, anche ad Anagni, Ostia e Viterbo, vd. *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., p. 101

¹⁵¹ Paola Columba, *L'avventura del Teatro Club*, in *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., p. XXII

¹⁵² *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, cit., pp. 175-178.

¹⁵³ Mario Prosperi, *Intervento*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 128

La ricerca di una extra-territorialità del e nel teatro si era manifestata in Guerrieri in più occasioni. Un esempio fra tutti è la proposta per un Teatro Scientifico che Guerrieri formulò a Paolo Grassi nel 1967. Dopo un viaggio fatto in America in cui aveva perlustrato i laboratori scientifici, Guerrieri aveva presentato a Paolo Grassi un progetto per il Piccolo che, prendendo in considerazione gli sviluppi delle scienze dure, e in particolare delle scienze biologiche, instaurasse un dialogo tra teatro e scienze, per un'idea tutt'altro peregrina di teatro possibile che, solo oggi, gli attuali studi sulle neuroscienze, sembrano in grado di inverare. Mario Prosperi, nel suo intervento al Convegno ETI, cita parte di questo scritto in cui Guerrieri futuristicamente prospetta:

«Problema: considerare la situazione umana non più in rapporto solamente storico, passato, ma scientifico. Prevedere le trasformazioni nella società e nell'uomo. Partire da quella prospettiva per qualsiasi decisione, d'ora in avanti, perché d'ora in avanti ogni decisione presa influisce sul futuro, sulla proliferazione dei futuri. I problemi che ci appaiono importanti oggi saranno scavalcati da soluzioni diverse, globali. Problema di trovare una nuova sintesi delle varie culture. Il teatro in questo: un laboratorio di ricerca di soluzioni di conflitti, di prospettive. Premessa: le commissioni composte da uomini di scienza e uomini di teatro. Errore: la specializzazione degli scienziati, le difficoltà del dialogo. Mi ha sorpreso il desiderio che hanno oggi gli scienziati di parlare, di esprimersi, di venir fuori non solo come specialisti ma come uomini di pensiero. Le rivoluzioni culturali di oggi sono l'effetto di problemi malamente impostati dalla politica, perché mal preveduti, visti sotto angoli troppo ristretti. La rivoluzione biologica: a parte i trapianti, fra cinque anni sarà possibile la scelta del sesso dei figli, più in là l'ingegneria genetica renderà possibile la scelta delle qualità: come? Con che criterio? Decisioni da prendere, individuali e sociali: partenogenesi, filiazioni clonali, banche dello sperma. Necessaria un'idea nuova dell'uomo: come cambiare se stesso. Può essere un argomento a parte, ma va sottolineato che la selezione naturale di Darwin di punto in bianco oggi si trasforma in selezione programmata e nessuno sa da dove cominciare. Collaboratori: a parte il Buzzati Traverso, naturalmente, Franco Graziosi del laboratorio genetico di Napoli, Tecce dell'Università di Roma, Silvestri della Lepetit, Piattelli e Liquori dell'Università di Roma, microbiologia, ecc.». ¹⁵⁴

Questa, come la continua ricerca di un dialogo tra il teatro e le altre arti -musica, cinema, fotografia, letteratura, ecc.- mostrano in Guerrieri una curiosità infinita per l'uso di altri media che si contrassegna non come un retaggio della formazione accanto a Zavattini e De Sica, ma come spinta sua naturale a una poliedricità di utilizzo di differenti mezzi. Una poliedricità che gli aveva consentito, per esempio, di avvicinarsi prestissimo alla radio dove ebbe modo di sperimentare una raffinatissima scrittura radiofonico-teatrale.

Guerrieri si era avvicinato alla radio negli anni Cinquanta. Qui, come in altri campi del suo operare, i suoi interventi sono stati numerosi e disseminati su diversi fronti: quello della traduzione e dell'adattamento di testi teatrali a cui diede una veste radiofonica, quello della consulenza di studioso e critico in diverse trasmissioni su temi di cultura teatrale e quello della regia. Guerrieri, però, è stato anche autore di testi originali per la radio, in un momento determinante per una parte della radiofonia italiana.

Il suo primo intervento documentabile alla radio è del 29 novembre 1950. Sul neonato Terzo Programma della RAI va in onda una sua composizione intitolata *Novantaquattro anni fra i selvaggi*: la biografia in forma radio-drammatica della vita di George Bernard Shaw. Cucendo insieme le voci dei contemporanei: parenti, amici ed oppositori a quella dello stesso Bernard Shaw, chiamato, dopo la morte, a rendere conto delle proprie idee e delle originali scelte di vita, Guerrieri giunge a comporre in questo primo radiodramma un ritratto affettuoso e ironico dell'autore irlandese rifuggendo dai clichés agiografici. ¹⁵⁵

Il debutto di Guerrieri radio-drammaturgo sul Terzo Programma appena nato non è frutto di una mera coincidenza. Critiche attive sulla carta stampata -su quotidiani e settimanali, ma anche su riviste

¹⁵⁴ Mario Prosperi, *Intervento*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 128-129

¹⁵⁵ Maria Pia Valdes, *I programmi radiofonici di Gerardo Guerrieri*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, pp. 101

specializzate- avevano messo in luce, sin dal 1946, la necessità di prestare maggiore attenzione alle possibilità artistiche della radio creando un dibattito molto vivace sulle condizioni per attuare un linguaggio esclusivamente auditivo e modalità alternative di ascolto radiofonico. In questo girone di interventi polemici, sempre più occasione per proporre una radiofonia nuova, fatta non soltanto di notiziari, varietà e musica, la RAI veniva apertamente accusata di trascurare gli sviluppi di un'arte radiodrammatica e di dedicare poco spazio ai programmi culturali. La risposta alle recriminazioni, la RAI la concepì progettando uno spazio espressamente dedicato alla cultura e alla ricerca di nuove forme espressive. Sotto questi auspici e attributi programmatici, l'allora direttore generale, Salvino Sernesi, aveva tenuto a battesimo, con il suo discorso inaugurale, le trasmissioni del Terzo Programma la sera del 1° ottobre 1950.¹⁵⁶

In bilico fra i gusti della critica e quelli di un pubblico non ancora ben individuato, il Terzo Programma era alla ricerca, in quei primissimi anni, di nuovi percorsi radiofonici, attraverso cui delineare la propria immagine. Un'ansia di rinnovamento dei dirigenti RAI e la richiesta di un modello di cultura più attivo nei confronti dell'uomo da parte della critica radiofonica che incontrarono la curiosità intellettuale di Gerardo Guerrieri, di per sé attratto dagli ambiti ancora inesplorati.

Nel febbraio 1951 il Terzo Programma trasmette un altro testo di Guerrieri: *Uscite dentro! Ossia Pulcinella cetrulo nativo di Acerra*, un percorso a più voci intorno alla figura e alle origini di Pulcinella in cui invenzione drammaturgica e ricerca documentaria si combinano bene sulle opportunità del microfono. Intanto il Terzo Programma è al suo quarto mese di vita sotto la direzione di Alberto Mantelli, eminente musicologo, a cui viene subito imputato di promuovere un canale accademico dove gli elevati contenuti culturali non hanno un'adeguata veste radiofonica. In breve tempo la direzione Mantelli, benché le venisse riconosciuta la validità e la piena attualità dei contenuti, fu sottoposta a un tiro di critiche piuttosto duro sia dentro che fuori dall'azienda e nell'ottobre del 1951, ad un solo anno dalla nascita del Terzo Programma, Mantelli venne sostituito da Cesare Lupo, che manterrà l'incarico per circa dieci anni. La nuova direzione, ansiosa di dimostrare subito di saper fare qualcosa di meglio rispetto ai predecessori, si preoccupò di sperimentare nelle trasmissioni metodi più agevoli e avvincenti di animazione radiofonica, e in questo senso favorì le collaborazioni con intellettuali che vedevano nella radio uno strumento di autonoma vitalità rappresentativa.

Cesare Lupo, nell'affidare la responsabilità dei diversi settori di programmazione a nuovi collaboratori, chiamò a dirigere il settore prosa Adriano Magli il quale, oltre ad aver dimostrato di possedere doti organizzative e competenza teatrale nell'attività svolta al Teatro La Soffitta di Bologna, mantenendo per diverso tempo una rubrica di recensioni radio-teatrali sul Giornale dell'Emilia e su Alto Adige, aveva fatto parte di quella schiera di critici radiofonici che si era espressa contro la RAI per uno sviluppo delle potenzialità della radiodrammaturgia. Magli, nella ricerca di testi nuovi per la radio e di autori che ne sapessero valorizzare le modalità espressive, pensò a Gerardo Guerrieri che, seppur nel brevissimo arco di tempo della direzione Mantelli, aveva dimostrato sensibilità radiofonica e una conoscenza naturale delle esigenze e peculiarità del linguaggio auditivo.¹⁵⁷

Su quel primo contatto con Guerrieri, Adriano Magli ricorda: "Occupandomi della prosa del Terzo Programma, trovai in lui un interlocutore estremamente umile e, direi, con l'atteggiamento quasi di chi non vuole dare sfogo a tutte le sue possibilità, alle sue capacità di discorso. Sceglieva volutamente determinati argomenti – ricordo l' "Amleto primitivo", "Novantaquattro anni tra i selvaggi", che è una biografia di George Bernard Shaw, oppure "Plauto o la commedia degli schiavi"- ossia le commedie plautine considerate dal punto di vista che i "servi" erano schiavi. Argomenti strani in un certo senso, in cui il paradosso insito in questi titoli si rivelava poi un mezzo di conoscenza, un mezzo di

¹⁵⁶ Maria Pia Valdes, *I programmi radiofonici di Gerardo Guerrieri*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, pp. 103

¹⁵⁷ Maria Pia Valdes, *I programmi radiofonici di Gerardo Guerrieri*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, pp. 102-104

rovesciamento, per cui tutta la composizione drammatica diventava una forma di conoscenza quasi ironica, divertita, che portava alla fine un lampo di verità in più, una nuova visuale”.¹⁵⁸

Inizia così per Guerrieri il periodo più denso di appuntamenti radiofonici. Il 26 febbraio 1952 viene trasmesso *Farse del primo ottocento inglese e americano. Dalla regina Vittoria alle frontiere del Far West*; il 27 marzo va in onda *L'Amleto primitivo. Le trasformazioni di Amleto prima di Shakespeare*; il 17 ottobre *Plauto o la commedia degli schiavi*; segue nel 1953 *Il processo delle streghe* trasmesso il 24 giugno; nel 1955 è la volta dei *Racconti delle crociate*, in onda tra marzo e aprile in cinque puntate; del 1958 è lo sceneggiato in sei puntate *La guerra d'Indipendenza Americana*.

Subito dopo gli fu commissionata dal Primo Programma la composizione di un radiodramma per le celebrazioni del primo centenario della Croce Rossa Internazionale: *Luce nella notte di Solferino*, che andò in onda l'8 maggio 1959 con le musiche originali di Luciano Berio.¹⁵⁹

Che cosa sono questi testi? I programmi, che sui copioni RAI presentano diciture diverse: da radioscena e radiocomposizione a radiodramma, sono percorsi drammatizzati mediante i quali Guerrieri attraversava un tema esplorandolo in varie direzioni, ponendo quesiti che, passo dopo passo, conducono l'ascoltatore verso una fisionomia inedita o in ombra dell'argomento affrontato, avvicinandolo alle verità possibili oltre la crosta dei clichés e dei luoghi comuni. Molto spesso il testo ruotava intorno alla scoperta di un'angolazione da cui scrutare un personaggio, un autore o una vicenda.

Adriano Magli in un'intervista rilasciata a Maria Pia Valdes e registrata nel settembre 1987 dichiarava a proposito di questi esperimenti radiofonici: «Noi ci proponemmo di trovare una funzione della radio nell'effettuare trasmissioni di rivelazione culturale; puntammo su questo tipo di composizione che erano una specie di indagini su fatti letterari o di storia o di poesia in forma drammatica, per vedere se questa fosse una strada sulla quale ci potessero seguire altri. Gerardo doveva essere una specie di pioniere in questa direzione, cioè dimostrare che si possono realizzare dei testi drammatizzati che però hanno un valore culturale. La nostra speranza era proprio questa di riuscire a creare questo tipo di composizione».¹⁶⁰

Dopo il 1959 Guerrieri diradò i suoi testi radiofonici. Di questo distacco che dentro di lui stava maturando più con i destinatari dei suoi pezzi che con il mezzo in sé, ci resta un frammento diaristico del 5 agosto 1958, in cui annota:

«La mia fantasia, pensando al teatro, vede palcoscenici vuoti, o palcoscenici con scene: cioè si mette su un piano di artificio (e da lì esce sempre artificio).

Sul piano verbale, alla radio: mio guaio la ricerca della sorpresa per gli altri, e non di quello che è per me più importante.

La mia fantasia in questi casi pensa agli altri, a quel che è stato fatto, e finisce col mettersi a imitare, a rifare, consciamente o no, un mondo e invenzioni altrui. Poca fiducia in se stessa? Ero più contento quando almeno 'imitavo la realtà' in articoli di giornale. Oggi sono più contento quando penso alle teorie dell'evoluzione o al progresso o altri temi sui meccanismi umani. Sono sempre più lontano dalla fantasia come gioco? Come Ersatz?».

¹⁶¹

Eppure quando tornò alla radio, seppure in maniera sporadica, non smentì mai quella modalità di operare interventi critici altamente radio-drammatizzati che aveva personalmente acquisito e messo a punto nella sua prima stagione radiofonica.

È il caso del 1968 quando, sempre per il Terzo Programma, ideò una lunga trasmissione-intervista sul Living Theatre di cui curò anche la regia. Si tratta di tre puntate che abbiamo deciso di pubblicare in *Appendice* a questo volume (Appendice I. *Incontro col Living Theatre*, a cura di Gerardo Guerrieri), nella

¹⁵⁸ Adriano Magli, Intervento al convegno promosso dall'ANCT (Roma, 26 gennaio 1987), in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p. 37

¹⁵⁹ Maria Pia Valdes, *I programmi radiofonici di Gerardo Guerrieri*, cit., p. 104

¹⁶⁰ Maria Pia Valdes, *I programmi radiofonici di Gerardo Guerrieri*, cit., p. 104

¹⁶¹ Frammento intitolato *Mia fantasia* del 5 agosto 1958 in G. Guerrieri, *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., pp. 34-35

trascrizione-edizione che lo stesso Guerrieri curò per le pubblicazioni ERI /Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana nel 1970.¹⁶²

Le puntate di questo dossier sul Living si intitolano, in ordine:

1. La Bussola e il Nord¹⁶³
2. Antigone e il rituale¹⁶⁴
3. «Non siamo più attori»

Dalla consultazione delle Teche Rai, dove restano conservate, in bobine, le prime due puntate della trasmissione -mentre della terza al momento non esiste notizia- si ricava che le registrazioni in studio della puntata *Antigone e il rituale* furono effettuate il 25 maggio 1968 mentre quella intitolata *La bussola e il nord* venne registrata il 3 luglio del 1968, a ridosso, quindi, dalla messa in onda che avvenne, secondo l'ordine di scaletta, nelle giornate del 7 e 8 luglio 1968. È facilmente ipotizzabile che la terza puntata, «Non siamo più attori», sia stata trasmessa il 9 luglio 1968, proseguendo la calendarizzazione delle puntate precedenti, ma come abbiamo rilevato, di questa terza puntata, a parte la trascrizione edita da Guerrieri, non si ha al momento notizia.

Quello che risulta interessante di questa trasmissione è che in esso viene trasmesso, ed è un evento unico, parte di un materiale registrato da Guerrieri in occasione delle repliche dell'*Antigone* che il Living Theatre aveva presentato al Teatro Club nel 1967. Come spiega Gerardo Guerrieri nella prefazione alla sua edizione-trascrizione:

«Il materiale che qui si pubblica, elaborato in tre trasmissioni del luglio 1968, proviene da una serie di registrazioni effettuate in occasione delle recite romane del Living Theatre per il Teatro Club, dal 10 al 14 maggio 1967, avvenute al Teatro delle Arti (e non al Teatro Parioli, com'è detto in *Le Living Theatre*, di Pierre Biner, pag. 197). Furono rappresentate *Antigone* e *The Maids* di Genêt: la prima fu registrata su nastro magnetico, e tale registrazione offre il destro alla seconda trasmissione, che consiste appunto di un'analisi dello spettacolo condotta, per così dire, sulla colonna sonora. (...) Da un punto di vista sociologico, più interessante appare alla lunga la serie di interviste con gli attori del Living: il tentativo di distinguere e porre in risalto le singole individualità di un gruppo che, nel suo giro in Europa, ha acquistato (ha detto Robert Brustein) una 'unità quasi simbiotica'». ¹⁶⁵

Siamo agli inizi di un lungo, ossessivo, rapporto di Guerrieri con il magnetofono o registratore vocale. Esistono tra le casse di materiale lasciate da Guerrieri, una nastroteca di oltre seicento nastri magnetici con interviste a decine e decine di personalità del teatro, da Eduardo a Julian Beck, da Bob Wilson a Luchino Visconti.¹⁶⁶ L'eccezionalità di queste puntate dedicate al Living Theatre sta nel fatto che furono le uniche ad utilizzare parte di questo materiale registrato in presa diretta da Guerrieri. Le puntate dedicate al Living costituiscono un'eccezione anche per altri motivi.

Il primo risulta da un'analisi della drammatizzazione delle puntate. Le registrazioni in presa diretta vengono, infatti, montate, presentate e intrecciate a due interventi vocali di studio: voci narranti che ripercorrono in battute apodittiche, secondo un vero e proprio copione radio-drammatico, la breve

¹⁶² *Incontro col Living Theatre. Gli attori del celebre complesso raccontano a Gerardo Guerrieri la loro avventura artistica ed umana*. A cura di Gerardo Guerrieri, «terzo programma», rivista trimestrale edita da ERI, Torino, 1970(2), pp. 231-307

¹⁶³ Il Living Theatre. 1. La Bussola e il Nord. Data di registrazione: 03/07/1968. Data di trasmissione: 07/07/1968. Regia e lettura di Gerardo Guerrieri. Attori: Edmonda Aldini, Sergio Fantoni. Romano Malaspina, Barbara Valmorin, Dario Mazzoli, Gianfranco Varetto, Edoardo Torricella, Manuela Kustermann. Colloqui con: Julian Beck: Sergio Fantoni. Judith Malina: Edmonda Aldini. Archivio teche rai, numero bobine RO00242781-RO00242782

¹⁶⁴ Il Living Theatre. 2. La protesta di Antigone. Data di registrazione: 25/05/1968, Data di trasmissione: 08/07/1968. Regia e lettura di Gerardo Guerrieri. Attori: Edmonda Aldini, Sudano, P. Panza. Archivio teche rai, registrazione in nastro, numero bobine RO00242903-RO00242904

¹⁶⁵ *Incontro col Living Theatre.*, cit., p. 230

¹⁶⁶ Stefania Chinzeri, *Nel labirinto della leggerezza*, Introduzione a G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Roma, Bulzoni, 1993 p. XXXIII

storia del Living nella prima puntata, mentre diventano portavoci di un commento recensore che, nella trasmissione radio, risulta incarnato, realmente incorporato in quell'*Antigone* di cui da una parte, descrive le azioni, dall'altra commenta motivazioni, funzioni e incisività.

È come se il critico-dramaturg, nato all'ombra di Luchino Visconti e cresciuto con le varie operazioni di riattivazione critica di una coscienza teatrale, uscisse finalmente dal buio in cui aveva, fino a quel momento, operato per entrare in scena, protagonista insieme agli attori e ai fondatori del Living di quel palco non più solo mentale o possibile, ma radiofonicamente attuato.

Un altro motivo di eccezionalità di queste registrazioni risiede nel fatto che le voci utilizzate a commento per la trasmissione radiofonica, nel copione radiofonica denominate in maniera neutra e astratta (1° annunciatore/2° annunciatore per La Bussola e il Nord, voce/voce uomo/altra voce/ 1a voce/2a voce), sono, invece, quelle di attori e protagonisti della scena teatrale sperimentale romana. Consultando le schede identificative delle due puntate nell'archivio delle Teche Rai si è riusciti a risalire agli interpreti coinvolti da Guerrieri nella registrazione delle partiture radiofoniche: tra i nomi appaiono quello di Rino Sudano, Piero Panza, Manuela Kustermann, presenze che, solo in questo modo, testimoniano di un dialogo tra Guerrieri e la sperimentazione romana evidentemente molto attivo, ma su cui l'internazionalismo di Guerrieri ha proiettato, sino ai giorni, un cono d'ombra relegandolo sullo sfondo di un piano panoramico.

L'indirizzo prettamente sociologico che Guerrieri dà alla terza puntata della trasmissione radiofonica, «Non siamo più attori», puntata interamente composta dalle interviste fatte da Guerrieri agli attori del Living Theatre, riflette il ricorrere di quell'approccio interdisciplinare che in Guerrieri diventa sempre più maturo con il passare degli anni, senza mai, per questo, abbandonare quell'attenzione precipua alla figura dell'attore che, sulla scia di Stanislavskij, aveva già connotato le sue prime esperienze critiche.

Ecco, allora, che dal connubio tra attenzione specifica per l'attore e applicazioni di interdisciplinarietà, viene a formarsi l'idea di una collaborazione con Alessandro D'Amico e Ferruccio Marotti per l'ideazione e realizzazione di «Tutto il mondo è attore. Ipotesi in nove trasmissioni per una indagine interdisciplinare sull'attore».¹⁶⁷

Tutto il mondo è attore è una trasmissione radiofonica andata in onda sul Terzo Programma dal 18 marzo al 15 aprile 1973. Era un vero e proprio «rapporto 70» sull'attore che partiva dall'idea che:

«Interrogarsi sull'attore può condurre su due incaute direzioni: una temporale (cos'è stato, cosa sarà l'attore), l'altra metafisica: qual è l'essenza dell'attore, cosa lo rende specificamente diverso, unico?

¹⁶⁷ «*Tutto il mondo è attore*». *Ipotesi in nove trasmissioni per una indagine interdisciplinare sull'attore*, programma radiofonico a cura di Alessandro D'Amico, Gerardo Guerrieri e Ferruccio Marotti, Terzo Programma, RAI/Radiotelevisione Italiana (18 marzo-15 aprile 1973)

Prima trasmissione, 18 marzo 1973, con interventi di Elémire Zolla, Mario Apollonio e Salvatore Veca

Seconda trasmissione, 23 marzo 1973, con interventi di Elémire Zolla, Mario Apollonio, Salvatore Veca, Mino Vianello, Remo Cantoni, Cesare Molinari, Mario Baratto e Giuseppe Bartolucci.

Terza trasmissione, 25 marzo, con interventi di Elémire Zolla, Vittorio Lanternari, Remo Cantoni, Alfonso M. di Nola, Adriano Magli, Salvatore Veca, Cesare Molinari e Giorgio Costanzo.

Quarta trasmissione, 30 marzo, con interventi di Adriano Ossicini, Lionello Ferrari, Elémire Zolla, Alfonso M. di Nola, Salvatore Veca, Dino Origlia e Vittorio Lanternari.

Quinta trasmissione, 1 aprile, con interventi di Salvatore Veca, Elémire Zolla, Dino Origlia, Enrico Fulchignoni e Vittorio Lanternari.

Sesta trasmissione, 6 aprile, con interventi di Silvio Ceccato, Salvatore Veca, Umberto Eco e Alfonso M. di Nola.

Settima trasmissione, 8 aprile, con interventi di Salvatore Veca, Cesare Molinari, Mino Vianello, Mario Raimondo, Giuseppe Bartolucci e Mario Baratto.

Ottava trasmissione, 13 aprile, con interventi di Mario Baratto, Mino Vianello, Cesare Molinari, Elémire Zolla, Dino Origlia, Mario Raimondo, Roger Planchon e Enrico Fulchignoni

Nona trasmissione, 15 aprile, con interventi di Salvatore Veca, Dino Origlia, Edoardo Fadini, Cesare Molinari, Giuseppe Bartolucci e Mario Baratto

Una cosa queste due direzioni hanno in comune: l'emarginazione del tempo presente, dell'oggi, o perché oppresso dalla tensione tra un passato, che è possibile spingere fino ad «origini» lontane quanto inesplorate, e un futuro del quale non si riesce a collegare solidi punti di riferimento; o perché addirittura non pertinente rispetto alla acronicità, vorremmo dire eternità, della domanda sulla essenza.

Comunque questa emarginazione dell'oggi, questa fuga dal presente, può avere delle giustificazioni più positive: il malessere del teatro di oggi sembra derivare direttamente dai caratteri della nostra epoca, da ciò che in essa è Pubblico e ciò che in essa è Spettacolo.

Uno dei punti centrali del malessere, della crisi, certamente è costituito dall'attore.

La crisi del teatro è legata alla crisi dell'attore, ma è possibile leggere l'affermazione anche «in negativo»?

Cioè la rinascita del teatro deve comportare una rinascita, nel senso letterale, dell'attore?

E se sì, come le esperienze più avvertite lasciano prevedere, su quali parametri si dovrà misurare la nuova fisionomia dell'attore? Su tecniche, poetiche teatrali che egli è, invece, chiamato a fondare? Posizioni antropologiche, sociologiche, semiologiche, che permettono di giungere quanto meno alle premesse per la individuazione di una nuova funzione dell'attore?

La circolarità della prima domanda è evidente: se, come appare logico, è l'attore che fonda le tecniche e le poetiche dell'attore, non si potranno usare queste stesse tecniche e poetiche per fondare l'attore.

Più credibile l'ipotesi che ci si debba rivolgere allora all'ambito delle «scienze umane» (antropologia, psicologia, sociologia, semiologia ecc..) per rintracciare i termini sparsi di un possibile ancoraggio.¹⁶⁸

Ferruccio Marotti ricordando quella collaborazione alla Radio Rai con Guerrieri, annota:

«L'angoscia della pagina bianca da scrivere, la nevrosi del non finito, il piacere sottile e insieme il disagio del lasciare in qualche modo incompiuto lo scritto – per poterci tornare su più volte, in cerca di un'inesistente perfezione – erano i temi che autoironicamente ci appassionavano e divertivano al tempo stesso, quando negli anni '60 ebbi occasione di lavorare con Gerardo Guerrieri. Insieme con lui e Sandro D'Amico facevamo per il terzo programma RAI una lunga serie di trasmissioni, «Tutto il mondo è attore», di riflessione sul come e perché l'istinto istrionico e il narcisismo fanno dell'uomo un attore. Interrogammo antropologi, cibernetici, bioingegneri, psicofisiologi, biomedici, semiologi, psichiatri, nonché ovviamente attori e registi: lavorando insieme, ebbi allora modo di vedere come Gerardo riusciva a porre all'interlocutore le domande più acute e spiazzanti, in cerca di una verità "oltre" la realtà accreditata. Riempiva fogli bianchi con poche, enigmatiche parole, scritte a grappolo, spesso accompagnate da un interrogativo finale o da segni di rinvio ad altre pagine. Fu ricco di stimoli e di proposte, ma non completò mai il testo di una singola trasmissione».¹⁶⁹

Scorrendo nell'ingente mole di appunti preparatori che Guerrieri stese per la realizzazione delle puntate si comprende subito la ricchezza delle proposte di indagine e la varietà della angolature da cui attaccare la figura attoriale. "Alberoni sociologia del divo",¹⁷⁰ "Attore e scienze umane",¹⁷¹ "Interpretazione del testo",¹⁷² "Avendo dato allo psicodramma...",¹⁷³ un saggio intitolato *Problema dell'attore e l'estetica: prolegomena alle poetiche dell'attore* con domande finali da formulare agli intervistati della trasmissione,¹⁷⁴ sono soltanto alcuni dei blocchi di materiale confluiti nell'Archivio Guerrieri che restano a testimonianza del suo operare all'interno della trasmissione. Si tratta di appunti che affrontano la tematica dell'attore su più piani e in direzioni svariate: appunti sull'interpretazione del testo, sui metodi (come l'Actors's Studio), sugli aspetti psicofisiologici e il processo creativo dell'attore, sul lavoro di gruppo, l'espressione, il rapporto con la psicoanalisi, la sociologia, l'antropologia, il gioco, il rito, le scienze umane, la cibernetica, annotazioni sullo psicoanalista Berger; su Moreno e lo psicodramma; su Artaud. Di riattivazioni "a grappolo", alla Goffman, sollecitate spesso da richiami psichici, ha parlato Meldolesi nel definire questo piacere traspositivo di Guerrieri,¹⁷⁵ che rincorreva le più varie fonti con gusto artigiano. Gli appunti, con tutta la loro serie di percorsi e di riferimenti, mostrano un Guerrieri motore nascosto della trasmissione, pronto ad innervare di robusti sottotesti, di quesiti e di indicazioni

¹⁶⁸ AA.VV., *Premessa a Tutto il mondo è attore*, in «terzoprogramma. l'informazione culturale alla radio», 2/3 (1973), Torino, ERI/ Edizioni Rai, pp.5-6

¹⁶⁹ Ferruccio Marotti, *Prefazione*, a G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Roma, Bulzoni, 1993, p. XXIX

¹⁷⁰ AG/Attore-1/cart.1/1

¹⁷¹ AG/Attore-1/cart.4/3

¹⁷² AG/Attore-1/cart.3/1

¹⁷³ AG/Attore-2/cart.4/1

¹⁷⁴ AG/Attore-1/cart.5/1

¹⁷⁵ C. Meldolesi R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 113

di angolatura e di ripresa le diverse puntate. Eppure *Tutto il mondo è attore* mostra anche un Guerrieri che, dopo l'esperienza liberatoria della trasmissione del Living, si era di nuovo rintanato nell'ombra, in quell'angolo silenzioso e protetto da cui sperimentare una critica diversa e possibile.

La critica drammatizzata

1974. Dopo anni dedicati a forme alternative di militanza con traduzioni, saggi, ricerche, indagini per una biografia giornaliera della Duse e la conduzione del Teatro Club e del Premio Roma, Gerardo Guerrieri torna alla scrittura di pezzi "sul tamburo" per il quotidiano milanese «Il Giorno». Promotore di quel rientro era stato in parte Paolo Grassi che aveva fatto il nominativo di Guerrieri all'allora direttore del quotidiano, Gaetano Afeltra.

Una preziosa antologia curata da Stefania Chinzari, *Il teatro in contropiede*, raccoglie le cronache e gli scritti teatrali che Guerrieri ha composto nei sette anni di collaborazione per Il Giorno.¹⁷⁶ Si tratta di 236 articoli che attraverso recensioni, interviste, ritratti, ricordi, brevissimi saggi e cronache, testimoniano dello sguardo poliedrico e della molteplicità di approcci con cui Guerrieri tentava di rendere testimonianza del panorama teatrale che gli si atteggiava davanti.

In questa ricerca non analizzeremo approfonditamente questo tratto di percorso del Guerrieri critico che Stefania Chinzari ha illuminato magistralmente. Più che ripercorrere le vicende di Guerrieri critico de Il Giorno, si è rivelato proficuo, cogliendo il suggerimento dell'autrice dell'antologia, scavarci all'interno di quel corpus un percorso particolare alla ricerca di sintomi e segni di una prassi che proveremo a chiamare di "critica drammaturgica o drammatizzata".

Per fare questo, è stato necessario rimettere al centro dell'attenzione quella affinità elettiva che Gerardo Guerrieri aveva stabilito, già ai tempi della presentazione di *Antigone* del Living, come abbiamo visto, con quell'apparato tecnologico che diventerà, negli anni, sempre più il vero strumento, al contempo testimone e oggetto di raccolta, delle sue spedizioni nei teatri circostanti: il registratore vocale.

«Appena mi vede mi fa: «Naturalmente hai portato il registratore». (Eduardo odia i registratori). Alzo le mani per mostrare la mia innocenza pronto a farmi perquisire. «Eh» fa, beffardo «adesso li fanno piccolissimi. Che si tengono in mezzo ai coglioni».¹⁷⁷

È l'incipit di una intervista che Guerrieri fa ad Eduardo De Filippo per «Il Giorno» nel 1979. Guerrieri, riportando per intero l'osservazione di Eduardo, è autoironico e consapevole dell'utilizzo, persecutorio per alcuni intervistati, del suo strumento di lavoro. Non sappiamo bene quando Gerardo Guerrieri iniziò ad utilizzare il registratore vocale come mezzo di documentazione, ma è certo che il suo utilizzo gli fu necessario per mettere a segno l'ampia documentazione che diede poi vita alla puntata *Incontro col Living Theatre* trasmessa dal Terzo Programma della RAI.

Una testimonianza di Ewa Lewinson, ex-assistente di Vitez, chiarisce che Guerrieri utilizzava costantemente l'apparecchio di registrazione nei suoi incontri con il regista francese attestando il ricorso di questa pratica documentaria su un arco di tempo lunghissimo, che va dalla presentazione dell'*Elettra* di Vitez per il Teatro Club nel 1972 all'ultima regia dello stesso Vitez al Piccolo di Milano nel 1985. La Lewinson afferma che, di quegli incontri tra il critico e il regista, esistono ore intere di nastri con registrazioni "clandestine" effettuate da Gerardo talvolta con il consenso di Vitez e talvolta trasgredendo alla sua proibizione di accendere il registratore. Tra i due «diventava un vero e proprio gioco. Vitez si arrabbiava quando Gerardo accendeva il registratore. L'ho visto per la prima volta a Milano dove abbiamo rappresentato *Griselidis*, una favola di Perrault durante la Festa dell'Unità nel 1977. Vitez si indispettì, allora Gerardo spegneva il registratore su richiesta di Vitez, per riaccenderlo nuovamente poco dopo e Vitez faceva finta di non essersene accorto. Sicuramente era un po' stufo di trascorrere molto tempo in bisticci senza interesse con Gerardo e al contempo era piuttosto lusingato

¹⁷⁶ G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, (a cura di) Stefania Chinzari, Roma, Bulzoni, 1993

¹⁷⁷ G. Guerrieri, *L'indomabile Eduardo* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., p. 618

dal fatto che qualcuno volesse archiviare ogni sua frase. Non pensava d'altronde che valesse la pena di archiviare tutte le sue frasi».¹⁷⁸

Pare che una delle sue ultime registrazioni clandestine, Guerrieri l'abbia fatta in occasione di una visita amicale a Vittorio Gassman che, intervenuto al Convegno dell'ANCT, ricordava proprio quell'evento. «E ho avuto una lunghissima, importante conversazione con lui poco tempo prima della sua scomparsa, a casa mia. Abbiamo parlato un tre ore e mezza, quattro. Certe cose le ho scordate, perché poi è subentrato il trauma, ma altre le ricordo. Ricordo che registrava, come Gerardo usava negli ultimi tempi, anche parlando con gli amici, anche se non avevamo dei progetti particolari. Sì, aveva un suo registratore. Ad un certo momento gli ho detto: "Ma Gerardo, perché registri? Stiamo parlando". E mi fece un discorso che solo in parte ricordo, ne ricordo solo il senso. (...)Non voleva fare nessun uso strumentale delle nostre confidenze, e io certo non stavo dicendo cose di particolare rilievo. Ma gli interessava la punteggiatura, gli interessava il rimando delle idee e delle parentesi».¹⁷⁹

A partire, quindi, almeno dal 1967, anno delle registrazioni in presa diretta delle conversazioni avute con Julian Beck, Judith Malina e dieci attori del Living Theatre, al 1986 anno della sua morte, Gerardo Guerrieri aveva trovato nel registratore vocale uno strumento congeniale alla sua ricerca critica. Ma come utilizzò o pensava di utilizzare Guerrieri tutta questa mole di materiale?

Sappiamo, infatti, per certo che degli oltre 600 nastri registrati conservati attualmente dalla famiglia Guerrieri, solo i nastri con le interviste al Living e le riprese audio dell'*Antigone* furono dichiaratamente utilizzate da Guerrieri per la trasmissione radiofonica del 1968. Delle altre, nulla di documentabile, apparentemente, se non un uso strumentale alla trascrizione di interviste e recensioni quando, nel 1974, riprese la scrittura critica militante collaborando con «Il Giorno».

L'antologia curata da Stefania Chinzari degli interventi critici di Guerrieri, si rivela in questo senso un'ampia fonte da cui attingere informazioni circa le modalità con cui, utilizzando l'apparecchio di registrazione vocale, Guerrieri mutò mano a mano i registri della sua critica arrivando da una critica stilistica debitrice di quella spitzeriana che Guerrieri tanto amava e ben conosceva,¹⁸⁰ a una prassi critica drammatizzata tagliata sull'uso del piccolissimo microfono portatile.

25 giugno 1974. Sul Giorno appare la cronaca che Guerrieri dedica a Bob Wilson presente con *A letter for Queen Victoria* al XVII Festival dei Due Mondi di Spoleto.

«Bob Wilson è pittore, architetto, ha insegnato e insegna in una scuola per minorati. Protagonisti dei suoi spettacoli sono di solito minorati: era un sordomuto negro il ragazzo dello *Sguardo del sordo*, oggi è Christopher, il ragazzo spastico che ha portato con sé a Contemporanea e ora a Spoleto. Quanti progressi ha fatto! Tempo fa non sapeva parlare, a Parigi ha detto la prima parola, a Washington hanno registrato insieme un dialogo di un'ora e mezzo, che è servito da canovaccio allo spettacolo presentato a Contemporanea in primavera; qualcosa di quegli esercizi sono rimasti qua e là, nella *Lettera alla Regina Vittoria*. Dove Christopher recita, vola, ruota su se stesso, inventa lazzi che piacciono alla gente (la gente accetta uno spastico solo su un palcoscenico, non nella vita, per questo il teatro è l'unico luogo per guarirli). Bob Wilson ne parla con qualcosa di diverso dall'orgoglio: ammirazione. Ha doti matematiche straordinarie (lo spettacolo è molto matematico, simmetrico, dice Wilson), ha doti che le persone normali non hanno. («Io» dice Wilson «se invento movimenti nel mio workshop, e ne faccio una serie, alla fine non me li ricordo, ho bisogno di un film, o di qualcuno che me li annoti, per ricordarmeli: lui, se li ricorda tutti»). Riconosce dappertutto moduli e scansioni geometriche, applica al discorso misure numeriche. E in scena Christopher è liberissimo di fare quel che vuole, è l'unico che entra in scena nel suo proprio personaggio e non in costume e mentre prima non restava in scena se Bob non era con lui (e Bob infatti entrava a recitare ogni volta, ed esclusivamente, quando in scena c'era Christopher) ora Christopher, gli piace *perform*: gli piace recitare e sta benissimo in scena da solo. Progressi straordinari.

¹⁷⁸ Ewa Lewinson, *Guerrieri e Antoine Vitez*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 27

¹⁷⁹ Vittorio Gassman, *Intervento* al convegno promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), ora in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p. 40

¹⁸⁰ Stefania Chinzari, *Nel labirinto della leggerezza*, Introduzione a G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Roma, Bulzoni, 1993 p. XLVII

Bob parla di lui non come un maestro di un allievo, ma di qualcuno che ammira e di cui vorrebbe captare il segreto: come una fonte di conoscenza».¹⁸¹

L'articolo è uno dei primi che Guerrieri scrisse dopo l'inizio della collaborazione con «Il Giorno». Si tratta, come si può vedere, di un'analisi della regia di Bob Wilson continuamente incastonata tra l'io del critico e l'io del regista, autore dello spettacolo. Si può capire che nella presentazione di Bob Wilson come pittore, architetto e maestro in una scuola di minorati l'io parlante sia quello di Guerrieri, ma già nelle considerazioni sul giovane attore spastico Christopher la bocca del parlante non è chiaramente identificabile. «Quanti progressi ha fatto! Tempo fa non sapeva parlare, a Parigi ha detto la prima parola, a Washington hanno registrato insieme un dialogo di un'ora e mezzo, che è servito da canovaccio allo spettacolo presentato a Contemporanea in primavera; qualcosa di quegli esercizi sono rimasti qua e là, nella *Lettera alla Regina Vittoria*». Se non fosse per quell'«hanno registrato» che rimette il piano del discorso alla terza persona non si farebbe difficoltà ad immaginare che le parole siano quelle di Bob Wilson in una sorta di confidenza ammirata per l'evoluzione del ragazzo con alcune note di regia per comprendere meglio lo sviluppo dello spettacolo.

Appaiono, subito di seguito, le parentesi a chiarificare o rendere ambiguo la soggettiva del parlante per cui quella considerazione tra parentesi -(la gente accetta uno spastico solo su un palcoscenico, non nella vita, per questo il teatro è l'unico luogo per guarirli)- potrebbe equamente essere attribuibile a Gerardo Guerrieri quale sua considerazione personale o a Bob Wilson come giustificazione-motivazione della propria operazione spettacolare. Non così la considerazione parentetica successiva in cui un «dice Wilson» ristabilisce l'autorialità del parlato per la frase «lo spettacolo è molto matematico, simmetrico». Autorialità che diventa vera e propria riproposizione di dialogo alla parentesi successiva quando Guerrieri scrive: ««Io» dice Wilson «se invento movimenti nel mio workshop, e ne faccio una serie, alla fine non me li ricordo, ho bisogno di un film, o di qualcuno che me li annoti, per ricordarmeli: lui, se li ricorda tutti»».

A prima vista sembrerebbe una semplice operazione di citazione, e in questo parentesi e virgolette servirebbero a stabilire nella cronaca, nello spazio del critico, quindi, uno spazio-pulpito per il regista intervistato. A ben guardare, però, ci si accorge che non è esattamente così.

Se la frase «Dove Christopher recita, vola, ruota su se stesso, inventa lazzi che piacciono alla gente» è quasi sicuramente una frase pronunciata dal punto di vista di Guerrieri -accertabile per la sua maniera di ricorrere alla ripetizione sinonimica per descrivere l'agire attoriale di Christopher-, già la frase successiva pone problemi di attestazione. «Ha doti matematiche straordinarie (lo spettacolo è molto matematico, simmetrico, dice Wilson), ha doti che le persone normali non hanno. («Io» dice Wilson «se invento movimenti nel mio workshop, e ne faccio una serie, alla fine non me li ricordo, ho bisogno di un film, o di qualcuno che me li annoti, per ricordarmeli: lui, se li ricorda tutti»)). Riconosce dappertutto moduli e scansioni geometriche, applica al discorso misure numeriche». Se da un lato, come abbiamo detto prima, sembrerebbe che le parentesi siano il luogo privilegiato in cui incanalare il pensiero registico, il raffronto con ciò che non è fra parentesi pone interrogativi sulla funzione stessa delle locuzioni che sembrano ripetizioni, *mutata mutandis*, delle frasi parentetiche: ripetizioni attribuibili al critico che qui si pone, quindi, come eco delle intenzioni autoriali, ma che nel passaggio «riconosce dappertutto moduli e scansioni geometriche, applica al discorso misure numeriche» -affermazione che sottintende un rapporto continuativo con l'attore che solo Bob Wilson avrebbe potuto avere-, perderebbe anche la propria identità di doppio per diventare semplice trascrittore delle affermazioni del regista. Poi la voce del critico torna a farsi autonoma nel cogliere quel particolare di scena, il fatto che Christopher «è l'unico che entra in scena nel suo proprio personaggio e non in costume», ma fino alla fine le due identità parlanti restano mescolate in un continuo ondeggiare tra prima e terza persona, tra osservazioni del critico e dichiarazioni del regista sul suo attore-allievo.

La formula si ripete in più interviste e recensioni di quell'anno, cronache in cui l'io del critico e quello dell'autore materiale dello spettacolo (regista, attore, ecc.) si sciolgono insieme in una soluzione

¹⁸¹ G. Guerrieri, *L'urlo muto di Bob* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., pp. 15-16

alchemica che combina , in uno strano collage, dichiarazioni di programma e osservazioni critiche dello spettacolo.

Esemplare è il caso di una recensione all'*Otello* di Perlini. Dopo un incipit decisamente stilistico, sul finale si hanno le avvisaglie di un cedimento dell'impalcatura nel senso di una drammatizzazione della cronaca teatrale.

«Manciate di granchi riempiono la pedana rotonda di orrore, pullulano come le verminazioni della *Montagna sacra*. Mente del geloso. Tormento. Una donna, un uomo vi vengono gettati. La vecchia conta sulle dita: uno due tre, poi continua con l'altra mano. (La seguo. Conta fino a settanta. Era settanta?, chiedo a Perlini. Ricordi bene la novella ferrarese? No. Be', lì dice che da settanta generazioni non era successo mai niente alla sua famiglia). La vecchia volta le spalle e conta all'indietro fino a zero. Il giovanotto-Perlini la riprende sulle spalle, la fa trottare. La nonna scende verso di noi; ci racconta del salice: il salice piangente, piange perché è stato potato, dice, gli hanno tagliato le foglioline. («Nerina Montagnani, 78 anni, non potevo farle dire la canzone del salice così, gliel'ho fatta leggere: che ti dice?») è venuto fuori questo)». ¹⁸²

In questo caso le parentesi accolgono un lacerto di discorso a latere tra il critico e il regista Perlini che squarcia il racconto del critico per iniettarvi una sorta di quotidianità dialogica del teatro. Così in altri punti dove Guerrieri, riporta tra parentesi o semplici virgolette, interi spezzoni di dialogo scenico, di intervista, di dichiarazioni registiche o molto più semplicemente, come nelle prime cronache scritte per l'Unità, brevi inserti di dialoghi degli spettatori o di gente comune intercettata prima o dopo la visione di uno spettacolo. Ecco un piccolo quadro di vita (politica) inglese:

«In giugno ci sarà il referendum: restare nel Mercato Comune, o andarsene? Chiedo al tassista: «Chi vincerà?». «Se il referendum non sarà truccato » mi dice «vincerà il sì». «Sì a che cosa?». «Out. All'uscita dal Mercato Comune. In un mercato libero» mi spiega «noi inglesi avremo molte più possibilità». (questa mi pare, è l'opinione popolare per il momento. I prezzi salgono, sale la disoccupazione: la colpa è dell'Europa. Andarsene, prima che sia troppo tardi. Wilson riuscirà a fermare questa ondata, questo oscuro movimento emotivo di massa?). «Se ci sarà un'altra guerra, torneremo insieme» mi dice, per consolarmi, il tassista». ¹⁸³

Elemento comune di queste cronache dei primi anni per «Il Giorno» resta il fatto che la parte dialogica non ottiene mai una completa autonomia intervenendo qua e là, in maniera ancora sporadica, a dare colore di testimonianza o un tono di verità alle asserzioni riportate in maniera a volte aulica dal critico-osservatore.

26 febbraio 1976. Sul quotidiano milanese appare una lunga intervista a Romolo Valli, una sorta di cameo dell'attore, «protagonista» della scena nazionale con le due interpretazioni di Martino Lori in *Tutto per bene* di Pirandello e Argante nel *Malato immaginario* di Molière. Il pezzo per la prima volta è costituito principalmente di frasi dell'intervistato, inframezzate da considerazioni e note informative di Guerrieri. È l'inizio di una formula critica che diventerà con il tempo prettamente dialogica. Riportiamo un lungo pezzo dell'intervista che dimostra chiaramente il tipo di taglio drammatico che Guerrieri stava mettendo a punto e sperimentando.

«Quando ho ripreso il *Tutto per bene* all'inizio dell'autunno, 10 ottobre, a Roma, ho faticato più di quanto non abbia faticato a ritrovarmi nei panni di Argante. Non mi sentivo soddisfatto. Non riuscivo a ritrovare il fuoco e la calibratura con cui sapevo di averlo chiuso al termine della stagione '74-'75, in cui avevo messo a fuoco tante cose, infinitesimali, difficili da spiegare, che purtroppo non si catalogano, non serve nemmeno il nastro, arrivo a dirti nemmeno il videotape, sono il frutto di ripetizione quotidiana di determinate cose che stanno a metà tra l'emozione e la ricerca e che, se fissate, si possono anche ritrovare a distanza di un giorno, non si ritrovano a distanza di due mesi».

«Dunque per giorni, direi per quattro o cinque recite, io sono estremamente scontento del mio *Tutto per bene*. Ne chiedo a Giorgio. «Sì», mi dice «ma non fino al punto che credi tu, non pensare che ci se n'accorga». Dico: «Ma sono tutto freddo». Dico: «Mi vedo». Una cosa atroce, vedersi, in teatro: vedersi, prevedersi, adesso so che farò questo, lo farò bene lo farò male. Mi vedevo fare le cose, mi giudicavo, non ero affatto convinto, preso. Cosa

¹⁸² G. Guerrieri, *L'urlo muto di Bob* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., pp. 15-16

¹⁸³ G. Guerrieri, *Le leggi dell'impero diventano un'operetta* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., p. 173

succedeva? Una sera, alla quinta replica, Isabella Guidotti che fa il ruolo di mia figlia mi dice, mentre mi preparo ad entrare nel secondo atto: “Peccato che hai cambiato il soprabito, era così bello quell’altro”».

«Ho cambiato il *covercoat*?» dico «ma tu sei pazza? Io? Che mi porto dietro i vestiti di Martino Lori, con una serie di...di episodi scaramantici. Nessuno riesce a farmi cambiare la cravatta, che è finita, sfilacciata dal sudore, rammendata ma continuo a portarla, porto i polsini che ho messo il primo giorno che ho fatto i *Sei personaggi* e che ho messo in tutti i miei personaggi pirandelliani; porto il vestito di Leone Gala (del *Gioco delle parti*) col giletto bordato di zaganina bianca, e tu mi dici che ho cambiato il soprabito: mi sentirei un altro!».

«“Non è mica il *covercoat* dell’anno scorso” dice Isabella».

«Ma che stupidaggini dici? Però corro su alla fine della commedia, e dico alla sarta: “Mi porti il *covercoat*, lo spolverino che ho in scena?”».¹⁸⁴

Si nota subito che in questa intervista, la parte dialogica è nettamente preminente, ha acquisito quell’autonomia che, nelle interviste precedenti, non aveva. Ciò che è evidente, però, in questo caso, è il ruolo del tutto marginale che assume per contrasto la voce del critico alla quale viene perfino negata la funzione di spalla dell’intervistato lasciato a dirigere le sue “voci dentro” in una polifonia illusoria da flusso di coscienza.

La formula appena trovata si ripete nell’intervista a Eduardo De Filippo del 23 aprile 1976, ma qui, dopo il pressoché totale annullamento subito nell’intervista precedente, il critico riprende il secondo fiato, se non altro in forma di commento finale alle notizie ricavate dall’intervista.

«Eduardo sta per tornare da Marrakesh.

Ha un sacco di progetti. Intanto, la scuola, che doveva aprire a Napoli, e che aprirà a Firenze. («È una lunga storia. Te la dirò»). Il nuovo ciclo televisivo. «Vogliono altre otto commedie mie in tv». Spero anche che da Marrakesh Eduardo porti una commedia nuova nella valigia. Oltre a quella, di fantascienza o quasi, che s’intitolerà *È nata la fine*, ne aveva un’altra, partendo, quasi finita: *Il medico di famiglia*. «Ne ho un atto già scritto, e con quindici giorni di lavoro, ma lavoro creativo, l’ho pronta». E aggiunge con forza: «Altri duecento anni, uno potrebbe scrivere! Hai voglia, a scrivere!»¹⁸⁵

Naturalmente, non si deve ritenere che, trovata questa formula, Guerrieri abbandonò d’improvviso la formula di descrizione stilistica che gli era stata congeniale fino a quel momento, eppure, sintomo di una esigenza che sta coalescendo, la nuova modalità di scrittura dialogica si inietta nelle descrizioni fino a diventare la scrittura critica che Guerrieri farà sua propria.

Passano quasi tre anni. Il 7 febbraio 1979 in una recensione a *La fine del mondo* di Dario Fo per la regia di José Quaglio, Guerrieri porta un ulteriore cambiamento al suo esperimento di critica drammatizzata. Dopo aver presentato il proprio punto di vista sullo spettacolo scritto nel suo consueto stile, in chiusura arriva a chiedere conferma di alcune sue osservazioni direttamente al regista di cui riporta uno stralcio di intervista. Vediamo l’innesto e le modifiche al modello dialogico fin qui adottato.

«Ma che succede? Che i gatti imitano in tutto gli uomini. Si vestono, hanno un dio, dei preti, ammazzano i topi al mattatoio e poi se li mangiano freschi o in scatola, diventano razzisti, linciano, perseguitano quelli che pensano, sono armati, marciano come eserciti: si sono civilizzati, sono in tutto e per tutto come gli uomini. E quando il comandante dei gatti offre all’Uomo (dopo aver alzato la bandiera bianca) un «compromesso» e di regnare sul mondo a metà, l’Uomo sdegnosamente si allontana. Dove?

Lo domando al regista José Quaglio.

Come finiva il testo del 1963?

Dario durante le prove ha cambiato tutto, ha riscritto...

Già e si sente: c’è l’equo canone, gli accenni al Lockheed, c’è il compromesso storico. Ma come finiva, nella prima versione?

Quando l’uomo vedeva che i gatti imitavano in tutto quello che aveva fatto l’uomo, e che tutto tornava uguale a come era già stato, allora Dario lanciava una bomba. Scoppiava di nuovo la fine del mondo, e restavano loro due, l’Uomo e la Donna, in un’alba nuova, di un altro mondo.

Era il finale più logico. Una bomba contro l’Eterno Ritorno.

Era interessante, ma Dario ha preferito questo finale.

¹⁸⁴ G. Guerrieri, «Senza il cappotto giusto non potevo più recitare» in id. *Il teatro in contropiede*, cit., pp. 282-283

¹⁸⁵ G. Guerrieri, *Passione civile di Eduardo* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., p. 303

E lo capisco, un finale così, oggi diventa le Brigate rosse. Ma il finale di oggi? Non manca qualcosa? L'uomo si rifiuta di patteggiare coi gatti, e se ne va, verso il fondo, a sinistra, col fucile in mano. Dove va? Può essere un finale ambiguo.
Si rifugia. Evade. L'evasione oggi vuol dire un'altra cosa. La tematica di Dario oggi è questa. Nel nuovo monologo, *La tigre*, Dario Fo si spiega abbondantemente. Oggi l'evasione può essere una forma di resistenza.(...)».¹⁸⁶

In questo intervento sulla messa in scena del testo di Dario Fo da parte del regista José Quaglio, si può notare che l'intervento dialogico ha finalmente ottenuto una sua autonomia, di posizionamento e di differenziazione grafica dal corpo del testo.

Sebbene relegata sul finale, ancora apparentemente a mo' di conferma delle osservazioni condotte nella prima parte dallo spettatore critico, l'intervista ottiene una sua indipendenza e per il tenore delle domande che tendono a mettere in luce degli aspetti nascosti della messinscena (per esempio i cambiamenti che Dario Fo ha apportato in direzione di una revisione storica-attualizzante del testo), ma anche per la differenziazione grafica delle due parti dialogiche che, finalmente, con l'introduzione del corsivo, distinguono nettamente le voci dell'intervistatore e quella dell'intervistato.

Scorrendo gli interventi critici che Guerrieri elaborò subito dopo per «Il Giorno», sembrerebbe, a prima vista, che il modello appena trovato non trovi seguito e venga volutamente lasciato in sospeso, poiché nei mesi successivi tornano le recensioni con battute incorporate tipiche della primissima fase o quanto meno con battute dell'intervistato inframezzate da brevi frasi di raccordo del critico-ascoltatore come nel caso, esemplare, di un articolo nato dall'incontro con il drammaturgo tedesco Heiner Müller.¹⁸⁷ Eppure, non è così. L'8 luglio di quello stesso anno appare un'intervista al poeta, drammaturgo e cineasta giapponese Shuji Terayama, presente al XXII Festival dei Due Mondi di Spoleto.

L'intervista, cappello iniziale di informazione a parte, è interamente costruita sul nuovo modello dialogico messo a punto nell'incontro con José Quaglio. È l'avvento di una nuova modalità operativa che, da ora in poi, distinguerà nettamente l'intervento di recensione dall'intervista essendo dotata quest'ultima, e definitivamente, di una scrittura che riproduce, per molti aspetti, le modalità del copione radiofonica e, in particolare, i protocolli dialogici sperimentati nelle registrazioni vocali di *Incontro col Living Theatre*.

Con la nuova modalità di intervista a battuta e risposta, Guerrieri metterà a segno nel solo 1979 ben otto interviste – a Shuji Terayama, a Peter Brook, a Jérôme Savary (fondatore del Magic Circus), a Eduardo De Filippo, a Luigi Proietti, a Francesca Benedetti (interprete di un testo di Ugo Betti), a Zbigniew Cynkutis (attore della compagnia di Grotowski) e a Richard Foreman- segno di una modalità di scrittura finalmente corrispondente alle sue esigenze di drammatizzazione.

Per capire l'importanza che il mezzo tecnico utilizzato, il registratore vocale in questo caso, ha avuto sulla messa a punto di questo nuovo tipo di critica dialogica che riproduce i canoni dello stile recitativo, dobbiamo esaminare più da vicino le registrazioni fatte da Guerrieri. Ewa Lewinson, nel suo intervento su Guerrieri e Vitez al Convegno ETI del 1993, ha prodotto la trascrizione di due passaggi di registrazioni fatte da Guerrieri in occasione di due incontri con il regista francese da cui è possibile partire. Uno di questi riguarda una conversazione avvenuta nell'ottobre del 1978, in auto, verso l'aeroporto per Firenze.

«**Vitez:** sai bene Gerardo che morirai prima di trovare abbastanza tempo per fare un'opera globale. È un problema serio. È grave. Fai dei frammenti. Ho molte cose da fare ma ti aiuterò per quanto potrò. Ho mille cose da fare, ma se ho una moto che mi tira potrò correre dietro la moto. Altrimenti farò un altro lavoro. bisognerebbe cercare un editore. Uno francese ed uno italiano.

Gerardo: Fare dei dialoghi.

Vitez: un monologo tuo con dei commenti miei. Non aver vergogna dell'erudizione incompleta. Sarai sempre convinto di non aver accumulato abbastanza che ti autorizzi a fare un'opera. È la stessa cosa per me con la regia. Quando non riesco ad andare avanti su un progetto, mi chiedo se so veramente TUTTO per metterlo in scena. Ovviamente no. Ma poi lavoro con ciò che so io! Con ciò che sono.

¹⁸⁶ G. Guerrieri, *Così la terra diventò dominio dei gatti* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., pp. 550-551

¹⁸⁷ G. Guerrieri, *Nuovo Brecht smascherato* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., pp. 574-576

Gerardo: Tu puoi inventare. Ma io, posso inventare qualcosa su di te? Ne dubito.

Vitez: L'invenzione è una supposizione. Collegare un avvenimento che conosci ad un altro. Ciò che può essere falso è costruire un teatro in base ad un fatto. Non è difficile». ¹⁸⁸

Più o meno coevo della scrittura in battute delle interviste, questo frammento è interessante oltre che per la modalità della registrazione, che in questo primo momento si sviluppa come un dialogo *face to face* tra il critico e l'intervistato, per il fatto che vien fuori chiaramente l'interesse che Guerrieri stava coltivando per una forma di critica dialogica che avrebbe dovuto strutturare anche il libro di e su Vitez. Il frammento successivo, nella trascrizione resa da Ewa Lewinson, risale a un paio di anni dopo, precisamente al 1981 e riprende una conversazione di Gerardo Guerrieri con Vitez in un ristorante di Spoleto. Vitez parla di Gonzalo Estrada, suo amministratore al Théâtre d'Ivry. All'incontro era presente anche Anne d'Arbeloff che viene, naturalmente, registrata.

«**Vitez:** Don Chisciotte, il vero. C'è un'immagine di Don Chisciotte, l'immagine di tutti, la volgarizzazione dei miti, Faust e Don Juan che vedi in tutti. Ma questo stereotipo non è il vero Don Chisciotte. Gonzalo Estrada incarnava perfettamente il personaggio del mito, che in realtà era un uomo piccolo, coltissimo, circondato dai suoi libri, un personaggio che è poi anche, Gerardo.

Gerardo: Non mi vedo nel personaggio.

Vitez: Ma sì invece. È proprio così. Un letterato circondato dai suoi libri. Un uomo coltissimo che impazzisce a causa di un piccolo dettaglio. Inizia a credere di essere Amadís de Gaula. Si innamora di una serva che crede sia l'eroina dell'antichità, Dulcinea. Gerardo potrebbe diventare Don Chisciotte. Un Don Chisciotte sublime.

Anne: La massa di cose che ha nella sua testa potrebbe farla scoppiare.

Gerardo: Ho una valvola di sicurezza.

Vitez: Qual è questa valvola?

Gerardo: a caso, una tecnica per togliere la pressione.

Anne: quando ci sono delle situazioni eccessive, di tensione fortissima, va a vedere delle cose, va a fare un giro». ¹⁸⁹

Questo frammento è importante per mostrare un'evoluzione della registrazione che non si concentra più sul rapporto a due tra il critico e il regista/attore/drammaturgo intervistato, ma su un modo quasi documentario di registrazione della realtà teatrale nel suo contesto quotidiano e storico. Il fatto che nel frammento sia presente una terza persona, in questo caso, Anne d'Arbeloff, e che il tutto sia stato registrato in un ristorante dà credito alla testimonianza resa da Ewa Lewinson per cui, al di là del desiderio di Guerrieri di costituire un archivio, c'era probabilmente la sua convinzione, paragonabile a quella di un alchimista, che nel teatro esistesse una "verità nascosta", una "pietra filosofale" del teatro, un'essenza da estrarre. Questa essenza nascosta poteva saltar fuori nelle circostanze più incredibili, magari al momento di pulirsi la bocca al ristorante, fra un piatto di pasta e una scaloppina, o all'interno di un'automobile in cui c'è troppa condensa sui vetri e fa troppo caldo fuori. ¹⁹⁰

Le testimonianze di chi venne intervistato e immortalato dal registratore persecutore di Guerrieri, sono concordi nel tratteggiare un critico che, in queste occasioni, sfoderava tutta la sua grande capacità maieutica, non formulando mai un pensiero nelle sue proposizioni assertive, ma piuttosto dei non pensieri che si rivelavano delle provocazioni affinché l'interlocutore si esprimesse e venisse allo scoperto con le sue idee. ¹⁹¹ Un critico che aveva impostato la sua maestria sull'interrogativo, che fingendo

¹⁸⁸ Ewa Lewinson, *Guerrieri e Antoine Vitez*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 32

¹⁸⁹ Ewa Lewinson, *Guerrieri e Antoine Vitez*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, pp. 30-31

¹⁹⁰ Ewa Lewinson, *Guerrieri e Antoine Vitez*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p.28

¹⁹¹ Da una video-intervista rilasciata da Antoine Vitez a Mario Prosperi e presentata all'interno della rassegna *Il Milione di Gerardo Guerrieri* organizzata dal Centro Teatro Ateneo di Roma dal 19 al 30 aprile 1988. Le trascrizioni delle video-interviste sono raccolte nell'archivio Guerrieri della Sapienza (AG/Materiale su Guerrieri-1/cart.4/4 e AG/Materiale su Guerrieri-1/cart.4/5). La citazione riportata è anche in Mario Prosperi, *Intervento*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 128

socraticamente ignoranza, si rivestiva di un atteggiamento incredibilmente umile¹⁹² per favorire la sincerità dell'intervistato il quale, dal canto suo, rassicurato dal fatto che il critico non volesse mettersi in competizione con lui,¹⁹³ non gli nascondeva niente, rivelando ai suoi nastri qualcosa di più vero di quanto –troppo– avesse detto altrove.¹⁹⁴

Resta da chiarire se c'è una reale connessione tra queste registrazioni e le interviste in forma dialogica che appaiono su «Il Giorno» a partire dal 1979.

In questo senso i riscontri che possiamo avere sono due. Il primo riguarda un'intervista fatta ad Eduardo De Filippo nel maggio 1978 durante le riprese televisive, al Teatro n. 3 di Cinecittà, de *Il Sindaco del Rione Sanità*. L'intervista ha due versioni: una “privata”, l'altra pubblica apparsa sul quotidiano il 7 giugno 1978.

La versione privata, che Guerrieri trascrisse sul suo diario, è intitolata *Dialoghi con Eduardo durante le pause (maggio 1978)*¹⁹⁵ e, se confrontata alla versione pubblicata, non risulta essere una sorta di materiale preparatorio, ma una stesura alternativa, altamente dialogica, prima spia di quell'evoluzione che le interviste di Guerrieri perseguiranno a partire dal 1979. Se è vero, come è attestato dalle registrazioni autoprodotte della trasmissione radiofonica sul Living Theatre, che Guerrieri, almeno a partire dal 1967, utilizzava il registratore vocale come strumento dei suoi interventi critici, queste pagine dimostrano come il diario servisse a Guerrieri da camera di laboratorio, ovvero da luogo transitorio, nascosto e sicuro, in cui sperimentare liberamente le vie di passaggio dalle registrazioni vocali a forme dialogiche di testimonianza critica.

L'altro riscontro inerente la pertinenza registrazioni-interviste dialogiche apparse per «Il Giorno» ci è fornito, invece, da Mario Prosperi che, intervenendo al Convegno ETI, afferma di aver avuto modo di consultare decine di cassette in cui Gerardo Guerrieri aveva intervistato Arthur Miller: testimonianze di conversazioni durate ore, purtroppo in un caffè di New York rumorosissimo, per cui il rumore di fondo impedirebbe la descrizione delle cassette.

In realtà, era stato Guerrieri stesso a procedere alla trascrizione di parte di quelle cassette in quella che a ragione può essere considerata l'ultima intervista dialogica scritta da Guerrieri. Il 21 ottobre 1980, in occasione della prima newyorkese de *L'orologio americano*, Guerrieri ricomponne le battute di un incontro avuto con il drammaturgo statunitense “nel delicatessen-ristorante della Settima Avenue (angolo 53a strada vicino allo «Stage», ma «molto meglio dello Stage»”, dove Arthur Miller “entra accogliendo modestamente i festeggiamenti («Ah, era un pezzo che non la vedevamo!»), e a chi gli offre piatti speciali e un pane speciale che altri clienti si sognerebbero, ordina da conoscitore un *borsch*”.¹⁹⁶

Ne viene fuori un vero e proprio piano sequenza, un racconto quasi cinematografico, tutto al presente in cui il brusio degli avventori del ristorante si unisce alla conversazione dei due uomini di teatro in una narrazione che è al contempo storica eppure utopica di una essenza linguistica del teatro. Una via critica che probabilmente nessun altro in Italia avrebbe, in quegli anni, potuto rendere praticabile perché solo Guerrieri, da traduttore esperto di cinema, era in grado di condividere fantasie simili, tra sfondo, primo piano e stranierità.¹⁹⁷ Non stupisce, allora, che tra i progetti incompiuti di Guerrieri ci fossero una serie di angolate sceneggiature televisive intitolate *Tutto il mondo è palcoscenico*, perché per il drammaturgo che voleva far vedere a teatro i conflitti interni, come si verificavano al vero, produrli, fare in modo che si verificassero e che, ad un certo punto, trova più interessante cogliere le caratteristiche dei drammi veri tra la gente, cogliere il teatro nella sua arcana essenza significa riprodurlo in presa diretta e,

¹⁹² Alessandro Fersen, *Intervento* al convegno promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), ora in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p. 58

¹⁹³ Mario Prosperi, *Intervento*, Atti del Convegno ETI, 11-13 novembre 1993, Roma, ETI, «Documenti di Teatro», n. 25, 1995, p. 130

¹⁹⁴ Luigi Squarzina, *Intervento* al convegno promosso dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro (Roma, 26 gennaio 1987), ora in *Gerardo Guerrieri: Ricordo di un uomo di teatro*, cit., p. 44

¹⁹⁵ G. Guerrieri, *Dialoghi con Eduardo durante le pause (maggio 1978)*, in *Pagine di Teatro*, (a cura di) Stefano Geraci, «Teatro e Storia», cit., pp.41-50

¹⁹⁶ G. Guerrieri, *Le lancette di Miller* in id. *Il teatro in contropiede*, cit., p. 704

¹⁹⁷ Claudio Meldolesi Renata Molinari, *Il lavoro del drammaturgo*, cit., p.110

sulla scia di Goffman, captarne i sintomi e i segnali nei piccoli, addirittura infimi, rituali della vita quotidiana e nelle verbalità delle relazioni interpersonali.

La testimonianza di Ewa Lewinson è cruciale, quando afferma che, per Guerrieri, Antoine Vitez era lo stesso uomo sia quando provava le sue regie, sia quando aveva mal di denti, che quando parlava con delle persone che incontrava casualmente. E, sempre secondo la Lewinson, In questo anche le conversazioni degli spettatori fra di loro, le loro critiche anodine, potevano avvicinarlo a quella essenza del teatro. Il teatro veniva colto da Guerrieri, grazie al registratore meccanico la cui memoria onnivora non opera autonomamente di selezione, nel suo misterioso utero, in una integralità di storia, everyday life e palcoscenico -reale o immaginario- per cui i numerosi nastri registrati, al pari dei suoi appunti e delle pagine diaristiche, appaiono come il tracciato di una storiografia in fieri che attende oggi il suo storico e il suo romanziere.¹⁹⁸

¹⁹⁸ S. Geraci, *Visconti negli appunti di Guerrieri*, cit., p.79

Capitolo II

Franco Quadri: la militanza patafisica

È la voce di Romeo Castellucci, uno dei registi che, forse, più deve, oggi in Italia, all'operato critico di Franco Quadri, nel senso di sostegno teorico e operativo per la maturazione del proprio percorso teatrale, a scolpirne un ritratto la cui precisione e secchezza risuona come un epigramma:

«Franco ascoltava moltissimo, e anche faceva tantissime domande. Mi ricordo questi dialoghi in cui eravamo, in un certo senso, sottoposti a una mole di domande sempre intelligenti, molto spesso ironiche. L'ironia era una dimensione del pensiero fondamentale per Franco che non vuol dire e non è un pensiero ridicolo. Franco era molto serio in questa sua forma di ironia che è veramente una forma di conoscenza, di attacco e stacco al mondo, di attacco e di distacco da quello che ci circondava».¹⁹⁹

L'ironia come tratto fondamentale di Franco Quadri vien fuori anche da un altro ritratto, stilato da un critico figlio della pratica operativa di Quadri come Gianni Manzella, quando, nel Convegno dedicato alla figura di Franco Quadri organizzato nel febbraio 2012 dal Centro Teatrale La Soffitta, a Bologna, ricorda: «Notavo quanto il riflesso di una persona può essere diversa rispetto a chi c'è dall'altra parte. Ho sentito parlare di Franco come di una persona scorbutica. Io non l'ho mai trovato scorbutico. C'era sì ironia, tantissima, anche nello sguardo e in un certo movimento della bocca quando ci si guardava».²⁰⁰

L'ironia-chiave di volta per interpretare l'operatività critica di Franco Quadri sembra, nelle parole di Gianni Manzella, essergli diventata tanto connaturale da segnarlo addirittura fisicamente, come guizzo riconoscibile da un certo sguardo o in una movenza particolare che ne percorreva le labbra.

L'ironia, secondo le declinazioni classiche del termine, è una modalità retorica che consiste nel diminuire l'importanza di una cosa proprio per conferirle un nuovo valore. Socrate la usava per diminuire inizialmente il valore delle proprie asserzioni e permettere all'avversario di esprimere a pieno, senza sentirsi intimorito, il proprio punto di vista su una determinata questione. Aristotele, nell'*Etica Nicomachea*, ne fa uno degli atteggiamenti possibili che l'uomo può assumere di fronte alla verità quando scrive che: «il veritiero è nel giusto mezzo; chi esagera la verità è il millantatore e chi invece tenta di diminuirla è l'ironico» (*Et. Nic.*, II, 7, 1108 a 22).

Considerata da Cicerone una categoria dell'eloquenza, da Quintiliano una figura retorica, bollata da San Tommaso come una forma (*lecta*) di menzogna e vista, successivamente, come una modalità peculiare del discorso allegorico, è il Romanticismo tedesco nella linea di pensiero che va da Fichte a Schlegel, e ancora più giù fino ad Hegel, a riscoprire l'ironia e a farne un motivo fondamentale della propria concezione estetica. Secondo Solger, l'ironia, tutt'altro che un atteggiamento beffardo o derisorio (falsa ironia), rappresenta il tramontare o il relativizzarsi dell'idea nella realtà (ironia autentica), ma è anche il contenuto della bellezza e quindi l'elemento essenziale dell'opera d'arte quale luogo in cui universale e particolare non sopprimono la loro opposizione, ma convivono in perenne movimento.²⁰¹ In questo modo anche l'ironia romantica, checché se ne dica, torna a confrontarsi con quella radice che è, sempre, il metodo dialogico socratico, per cui, presentando come compresenti due punti di vista o due opinioni opposte, senza selezioni preconcepite o pregiudiziali si arriva a toccare, e in qualche modo a creare, la Bellezza. L'ironia sarebbe, quindi, un metodo - se non addirittura il metodo - filosofico che consente al soggetto un doppio movimento di avvicinamento e di allontanamento rispetto all'oggetto. L'ironia come una sorta di antidoto che, frenando l'entusiasmo correlato al contatto con l'oggetto, impedisce l'annullamento del soggetto nell'oggetto stesso, ma frena anche la caduta nello scetticismo dovuta ad una infinita presa di distanza dall'oggetto.

¹⁹⁹ R. Castellucci, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

²⁰⁰ G. Manzella, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

²⁰¹ E. Franzini, M. Mazzocut-Mis, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 29

E probabilmente l'attitudine ironica doveva essere anche una delle qualità espressive del teatro di ricerca degli anni Sessanta se vogliamo prestar fede a una precoce ed attenta lettura di Pandolfi sulle sperimentazioni dell'avanguardia teatrale in Italia apparsa sulla rivista «Marcatrè» in cui l'intellettuale, nel tracciare un ampio excursus delle direzioni di ricerca attive, dalla sperimentazione teatrale del Gruppo '63 ai lavori di Bene e Ricci alla collaborazione scenografico/registica di Panza e Scialoia, alle scritture scenografiche di Lerici, Gozzi, Pasolini fino al passaggio italiano del Living, fa della parola ironia quasi il leit-motiv di quel paesaggio contro-corrente.²⁰²

Non è un caso, allora, o forse è un caso premeditato, secondo una formula cara a Quadri in alcuni suoi interventi, se prendendo per la prima volta le redini della sua carriera critica in mano, al di fuori delle ali protettive di Sipario, Quadri utilizza il termine ironia per descrivere l'unica strategia possibile da adottare di fronte al sistema²⁰³ e se poi, il nome di quella sua unica creatura colta in un eterno ritorno che va dall'iniziale rivista, «UBU», uscita solo per pochi numeri tra il 1970 e il 1971, alla trasmissione radiofonica «Il quadrato senza un lato», al «Patalogo», l'Annuario dello Spettacolo da lui inventato, fino alla «Ubulibri», la casa editrice che fonda nei primi anni Ottanta, abbia sempre il comune marchio di filiazione dal personaggio di Alfred Jarry che, abrogando una oramai morta metafisica, propone la patafisica quale nuova scienza delle soluzioni immaginarie e il suo unico metodo, sempre che lo si possa definire tale, come impasto continuo di ironia, nonsense e di assurdo.

La formazione

Nato a Milano il 16 maggio 1936, Franco Quadri inizia da giovanissimo a frequentare le stagioni teatrali e ad affinare un occhio e una capacità analitiche originali. Il primo incontro con il teatro lo ebbe ancora bambino, durante la guerra, prima di un altro avvicinamento, meno esaltante, con il teatro di Strehler avvenuto in età scolare.

«Il primo spettacolo che ricordo di aver visto fu durante la guerra, io ero sfollato -ho una veneranda età come si può vedere- ero sfollato vicino a Varese, stavo in una casa che dava su un albergo e c'era uno spiazzo lì davanti. Un giorno arrivò una compagnia e recitò *Addio giovinezza*, quelle cose che si facevano un po' così, in modo popolare, ma seppi molto più tardi che era la compagnia Rame, di Franca Rame o meglio dei genitori, Franca Rame doveva essere ancora una bambina come me, probabilmente... lì non iniziò la mia frequentazione perché eravamo durante la guerra. Il primo spettacolo visto, invece, regolarmente, fu un orribile Macbeth di Strehler, portato dalla scuola al mattino, di quelle in cui si fa cagnara e basta, però poi c'era qualcuno con un teschio in mano, e non mi impressionò tanto... ma poi però a poco a poco io cominciai ad andare a teatro perché avevo una sorella maggiore, uno zio che era come un fratello maggiore, che seguivano molto le stagioni, questo succedeva proprio nell'immediato dopoguerra».²⁰⁴

In quell'immediato dopoguerra e in quell'iniziazione al teatro delle stagioni, Franco Quadri trova nella figura di un critico teatrale un punto di riferimento, una sorta di fratello maggiore spirituale da seguire e con cui, idealmente, confrontarsi. Si trattava di Roberto De Monticelli, come ha ricordato lo stesso Quadri in un convegno organizzato dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro al Piccolo di Milano nel 1996 in occasione dell'uscita della raccolta antologica delle cronache teatrali di De Monticelli.

«Ho cominciato ad andare a teatro con una certa continuità, che sarebbe diventata mania, praticamente quando Roberto scriveva i primi pezzi raccolti in questo suo libro, ragazzo, per mia scelta e passione, fedele degli ingressi, quei posti in piedi che oggi forse non esistono neanche più. Anche per me

²⁰² V. Pandolfi, *Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia*, «Marcatrè», n. 16/17 (1965)

²⁰³ F. Quadri, *America '70: contro il sistema soltanto l'ironia o il silenzio*, «Sipario» n. 292-293 (agosto-settembre 1970), pp. 8-17

²⁰⁴ Radio Zolfo: Nobotalk a cura di Altre Velocità e Fanny & Alexander. Con Franco Quadri e Chiara Lagani (F&A), conduce Lorenzo Donati, interventi musicali dal vivo di Rigold, puntata del 12 febbraio 2010, http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/radiozolfo5_home.htm, segmento 5.1 minuti

Visconti, nelle sue scarse recite milanesi o alla Scala, fu un inizio, e il Piccolo Teatro di Strehler, negli anni 50, la base di una formazione: e a quegli anni 50 appartengono i miei ricordi più nitidi di teatro. (...)Ma fin dai miei inizi di spettatore, quando non sapevo che avrei fatto il critico, m'ero trovato un punto di riferimento in r.d.m., altre tre lettere puntate, De Monticelli, da quando avevo visto apparire su un giornale di destra che non amavo, ma che da spettatore avrei dovuto leggere –ci scriveva anche Pietrino Bianchi-, quella firma che era già di casa, perché il nome del padre, Guido, attore di Radio Milano, m'era familiare: come quella voce, che avrei ritrovato poi nel parlare di Roberto, e poi di Guidino, attraverso certe acri tonalità scure di cui la penna di De Mont avrebbe certo saputo indicare l'esatta colorazione.

Dunque senza conoscerlo lo sentivo già prossimo, qualcuno di cui potersi fidare, presto un modello di giudizio con cui confrontarsi, correndo in edicola, sulla via della scuola, le mattine, dopo le prime – quando riuscivo ad andare alle prime, perché i miei erano severi e non tutte le sere mi lasciavano uscire. Era una guida, presto una specie di fratello maggiore immaginario. Scusate se mi dilungo nel preambolo, ma è proprio questo il momento essenziale, per una sorta di riconoscimento destinato a segnare un lavoro e una vita».²⁰⁵

Appassionandosi sempre più al teatro, o sarebbe meglio dire innamorandosene usando un termine con cui lui stesso, alla fine degli anni '70, esplicita questa sorta di mania e passione, comincia a stendere i primi commenti, in forma strettamente privata, su quello che tratteneva degli spettacoli, sugli interpreti –i cui nomi provvedeva a copiare e trascrivere con precisione certosina dai posti in cui si appendevano le locandine dei diversi teatri- facendo seguire la “scheda” dello spettacolo da qualche riga, più o meno risibile di commento e dalle prime prove di attribuzione di giudizio.

«Io ero appassionato di teatro e quindi cominciai a scrivere quello che pensavo degli spettacoli. Sono dei quadernetti scritti con la scrittura da giornale, in cui c'erano tutti gli spettacoli che vedevo, con i nomi degli interpreti, qualche riga di commento più o meno risibile... La cosa curiosa è che ci sono i giudizi sugli attori, le stellette e il commento... Ho visto con piacere che quando vidi l'*Amleto* di Gassman, a Gassman non detti il massimo voto perché non c'è mai stata una grande simpatia. E poi ci sono i premi alla fine dell'anno.

È una cosa molto comica... Però, considerando il tempo che io perdevo davanti alle locandine- c'erano dei posti dove si appendevano le locandine dei diversi teatri, adesso non ci sono più, io andavo lì, mi copiavo tutti i nomi e poi me li trascrivevo- devo dire che era già un lavoro quello lì».²⁰⁶

La passione per il teatro, scorre, quindi, in questi anni adolescenziali, come un fiume in piena accanto all'attività principale che era quella dello studio e, nel 1959, si laurea, a pieni voti, in Giurisprudenza all'Università degli Studi di Milano con una Tesi in Diritto Civile sull'affiliazione.

Di questa formazione da avvocato risentono alcuni passaggi, del tutto sporadici, di scrittura in cui dalla scrittura del critico teatrale emergono, come lapsus sedati, dei termini tecnici come quando, per descrivere la situazione di disparità economica in favore del capo carismatico che vige all'interno delle compagnie dell'avanguardia teatrale in Italia, rispolvera il precisissimo riferimento al non proprio legale “patto leonino”.²⁰⁷

²⁰⁵ F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 dicembre 1996, ora in *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*. Atti del Convegno, (a cura di) Ugo Ronfani, Milano, Lupetti, vol. 1, MANCANO PAGINE

²⁰⁶ Radio Zolfo: Nobotalk a cura di Altre Velocità e Fanny & Alexander. Con Franco Quadri e Chiara Lagani (F&A), conduce Lorenzo Donati, interventi musicali dal vivo di Rigolò, puntata del 12 febbraio 2010, http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/radiozolfo5_home.htm, segmento 5.1 minuti. Trascrizione revisionata dalla dottoranda

²⁰⁷ « All'interno di questo giro commerciale, economicamente la compagnia di Carmelo Bene, si configuri o no come «sociale», si individua nella struttura tradizionale di un complesso di scritturati di fronte a un capocomico globalmente responsabile. A volte anche agendo nelle cantine i gruppi sperimentali non hanno raggiunto una vera democratizzazione interna: il demiurgo o il capofila rimane così il principale depositario dell'Idea come della maggior parte degli utili. Conforme a questa situazione, fortunatamente non generalizzata ma aberrante, giuridicamente perseguibile sotto la

Ma la professione forense non dovette mai, davvero, interessargli dal momento che già in quel 1959, grazie a Marisa Rusconi, amica poi diventata moglie, e di Umberto Eco, entra alla corte di Bompiani dove inizia a lavorare, in qualità di collaboratore prima, di redattore poi, all'Almanacco Letterario. Quadri ricorda così quel passaggio importante.

«Dopo io sono passato alla Bompiani. Avevo una moglie, non ancora una moglie, che era molto amica di Umberto Eco. Umberto Eco mi ha introdotto alla Bompiani dove mi occupavo della parte Letteratura. Bompiani era il direttore di Sipario. Alla Bompiani c'era una signora che in una stanzetta grande come tre posti di divano, signora Garsi Iberia, faceva la rivista *Sipario*. Io le ero molto amico. Un giorno lei diede le dimissioni e siccome Bompiani era uno che non prendeva mai delle decisioni quando qualcuno lo lasciava, perché non credeva alla verità della cosa, si ridusse all'ultimo giorno quando mi disse: «Quadri venga, può occuparsi di questa rivista?». Mi ha dato in mano Sipario, e così, io ho cominciato lì come redattore. Poi, dopo, Bompiani ogni tanto veniva e mi diceva «Ma mi dicono che Sipario è diventato una rivista di avanguardia, ma è vero?». E così entrai praticamente da un'altra porta».²⁰⁸

Sipario

Fu così che “abbastanza inesperto”, come lui stesso ammetterà retrospettivamente,²⁰⁹ Franco Quadri divenne caporedattore di una delle riviste più importanti che in quel momento si dedicassero quasi esclusivamente alle arti dello spettacolo. Per lui si può parlare di “formazione sul campo” per cui la competenza editoriale viene acquisita secondo un procedere di tipo artigianale.²¹⁰

Sipario era nato come contro-altare di *Dramma* nell'immediato dopoguerra ed era, in quegli anni, la rivista del teatro più vivo e avanzato. Se la rivista di Ridenti, che usciva dal 1922, stroncava Strehler e ridicolizzava Visconti ponendosi sul piano di una polemica abbastanza antiquata e ridicola, Sipario, nato nel 1946 come espressione di un gruppo culturale sanamente provinciale a cui afferivano Ivo Chiesa, Giulio Cesare Castello, Guglielmino Galloni, un gruppo genovese molto importante, costituisce nei suoi primi anni uno di quei rari fenomeni per cui la cultura provinciale si salda in Italia alla cultura europea senza passare per i canali delle metropoli e delle grandi vie carovaniere.²¹¹

A partire dal 1952, Valentino Bompiani succede a Ivo Chiesa nelle funzioni di direttore; nel frattempo la sede di “Sipario” si era spostata a Milano, editore lo stesso Bompiani. Le responsabilità della redazione furono affidate a G. Cometti fra il 1952-1954, cui succedette G. Galassi Beria fra il 1954 e il 1962. Non pochi dei collaboratori dei primi anni di Sipario erano intellettuali e teatranti che hanno

specie del *patto leonino*, si sono conosciuti i casi assurdi di un leader che chiedeva in sede di festival contratti separati per la compagnia e per se stesso: e con una logica di questo tipo funziona oggi l'Atisp, Associazione Teatri Italiani di Sperimentazione «Professionale», dove con la complicità distributiva dell'Agis i vantaggi di certi premi o l'attribuzione delle piazze e relativi compensi nel circuito Eti non premia i gruppi in modo paritetico, ma privilegiando i pochi che dell'associazione tirano le fila». Corsivo nostro. In F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 49 nota 1

²⁰⁸ Radio Zolfo: Nobotalk a cura di Altre Velocità e Fanny & Alexander. Con Franco Quadri e Chiara Lagani (F&A), conduce Lorenzo Donati, interventi musicali dal vivo di Rigold, puntata del 12 febbraio 2010, http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/radiozolfo5_home.htm, segmento 5.1 minuti

²⁰⁹ “Il teatro italiano di allora è immerso nella convenzione, dorme sotto la cappa plumbea dei Teatri Stabili. Il sottoscritto – nel '61, più o meno-, un certo giorno si trova in mano la redazione di “Sipario”, e così abbastanza inesperto mi trovo con una massa di lavoro da svolgere”.

F. Quadri, *Intervento* al convegno *Grotowski, la presenza assente*. Modena- Teatro Storch, 6-7 ottobre 1989, cit. in R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista “Sipario”*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 104 nota 2

²¹⁰ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista “Sipario”*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 104 nota 2

²¹¹ Tullio Kezich, intervista, «Inventario critico, RAI, 28 aprile 1981, trascrizione della relatrice, trovare canale di trasmissione

contribuito alla ricostruzione del teatro italiano del dopoguerra, impegnandosi a delineare l'assetto dei Teatri Stabili, da Ivo Chiesa, che ne era stato il fondatore, a Paolo Grassi.²¹²

È Quadri a fornire lo spaccato migliore della vita redazionale di *Sipario* all'inizio degli anni Sessanta.. «*Sipario* si divideva fama e lettori col *Dramma*, storica testata peraltro già in via di spegnimento: v'ero stato assunto agli albori degli anni '60 come unico redattore factotum, una situazione di piena responsabilità, perché Valentino Bompiani che sulla carta la dirigeva da quando l'aveva acquistata da Ivo Chiesa (fondatore nel primo dopoguerra, all'epoca della fondazione del Piccolo), non se ne occupava di persona, ma se ne avvaleva piuttosto per prestigio e per memoria di una passata passione di commediografo; e mi chiamava a rapporto assai raramente, le volte che qualcuno mi domandava se si rendesse conto di cosa stava diventando il suo giornale. Da Bompiani mi dividevano due generazioni e certamente la concezione del teatro; e infatti me ne andai quando il conflitto parve farsi insanabile e prevalse in me il bisogno di una crescita in totale indipendenza (...). Ciò non toglie che del "Conte" abbia servato un ricordo importante e riconoscente, come si deve a chi m'ha introdotto nell'editoria-quella d'allora, familiare ma grondante rivendicazioni di meriti culturali, con tanti difetti d'improvvisazione, ma ben altra serietà e amore per il libro di quella di oggi – mettendomi tra l'altro a lavorare a gomito a gomito con persone della qualità di Sergio Morando, Paolo De Benedetti; per non dire del giovane Eco».²¹³

Per Quadri è davvero l'ingresso in un mondo familiare, dove poter suggellare finalmente l'incontro con quel fratello maggiore immaginario che era Roberto De Monticelli.

«Timidissimo come sono sempre stato, si può immaginare l'imbarazzo, quasi il terrore, alle prime telefonate, che facevo allora dalla scrivania di redattore di *"Sipario"*, nell'ufficetto di via Senato, prima soprattutto per le votazioni dei premi San Genesio, poi per qualche parere o richiesta di collaborazione, oltre ai fuggevoli incontri a teatro. Eppure la predestinazione a diventare *amico* la sentivo naturale, dato il rapporto che mi ero creato tutto da solo – un po' come capita al devoto della televisione con certi divi che si è abituati a vedere e che si pensa di conoscere e che anche loro ti possano riconoscere e vedere. Ma senza andare sul personale o frugare nell'inconscio, sapevo quel che gli dovevo sul piano dell'educazione teatrale. Di lui condividevo la linea rigorosa delle scelte, l'orientamento per la scena di regia e per la politica degli Stabili, l'impegno civile, la ricerca di un teatro necessario, anche il gusto, destinato a perdersi, per la grande recitazione. E, come avrei capito più tardi, avevo con lui in comune anche il rispetto per la parola che rende più faticato l'esprimersi a braccio e preferire la scrittura per quanto il perfezionismo a volte fa anche della scrittura un tormento, quel perfezionismo che sarebbe diventato un'ossessione...».²¹⁴

D'altro canto, all'interno di questo ambiente familiare e altamente rigoroso dell'editoria italiana, Quadri ha l'opportunità di trovare il suo vero e proprio "maestro" nella figura di un critico eccentrico come Eugenio Ferdinando Palmieri "una personalità di anarchico scontroso e scontento, oggi a torto mai citato (...) da cui appresi l'uso degli aggettivi e la ricerca ironica e musicale dei ritmi della frase, ma anche, tra l'altro, il gusto per il teatro "minore" e la curiosità per le segrete miniere dei dialetti".²¹⁵

Nel 1962 la sua posizione all'interno della rivista viene in un certo senso ufficializzata e da questo momento Franco Quadri diventa unico responsabile della redazione di *"Sipario"*. Eredita una rivista di attualità ed informazione teatrale che si colloca senza troppe inquietudini nell'area culturale del teatro come servizio pubblico ovvero nell'area di sostegno della politica degli stabili ed è in questo ambito che la rivista continua a muoversi per tutti i primi anni '60 cosicché si può constatare che il profilo culturale

²¹² R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 104 nota 1

²¹³ F. Quadri, *Fare riviste di teatro. Racconto di un'esperienza*, «Art'O», n.0, aprile 1998, pp.41-42

²¹⁴ F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 dicembre 1996, ora in *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*. Atti del Convegno, (a cura di) Ugo Ronfani, Milano, Lupetti, vol. 1, MANCANO PAGINE

²¹⁵ F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 dicembre 1996, ora in *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*. Atti del Convegno, (a cura di) Ugo Ronfani, Milano, Lupetti, vol. 1, MANCANO PAGINE

di Sipario si modificherà sensibilmente nel corso del decennio, ma in forma graduale e non come conseguenza di un esplicito progetto di rifondazione.

In un primo periodo che Roberta Gandolfi, nel suo studio approfondito su Sipario, ha circoscritto cronologicamente dal 1962 al 1964, nella rivista sono presenti almeno due anime. Alcuni autorevoli critici teatrali – quali Bompiani, editore e direttore della rivista, Jacobbi, Chiaromonte e Rebora – ne garantiscono la continuità rispetto al periodo precedente, proseguendo nel ruolo di riformatori, di interlocutori critici del teatro ufficiale; ruolo, questo, ereditato dal sinistrismo idealistico degli anni '50, che immaginava una funzione pedagogica dei critici-intellettuali, più che una loro competenza professionale di tipo specialistico. Articoli di tipo precettistico indicano l'impostazione idealistica e riformatrice di questa frangia che trova difficoltà a ragionare in termini di modi produttivi e recitativi. Esemplari in tal senso risultano gli editoriali di Bompiani che aprono ogni numero della rivista fino al marzo 1966 –data in cui cessano di essere pubblicati- e che, attraversati da un tono moraleggiante e da un amaro buon senso, trattano della mancanza di autori, del problema del pubblico e della necessità di una legge per il teatro nei termini di un poco produttivo chiacchiericcio teatrale.²¹⁶

La rivista sostiene gli Stabili anche a livello delle politiche organizzative arrivando, nel marzo 1963, ad incoraggiare decisamente l'iniziativa di diffusione capillare del nuovo Stabile di Bologna.

Quadri e i collaboratori più giovani si collocano all'interno di questa cornice che costituisce la solidità e la tradizione della rivista, aggiungendovi una curiosità intellettuale e una sensibilità verso le pratiche e le novità teatrali che arriverà ad assumere un profilo meno generico nello sforzo di informazione esaustiva, accurata e non tendenziosa.

In questo senso vanno letti i servizi sul teatro minore e su quelle forme di teatro non istituzionalizzato che appariranno sulla rivista nel biennio 1962-1964. Nel 1962 vengono ad esempio pubblicati articoli sui teatrini romani e su Paolo Poli (luglio) e si dà spazio ad un testo in cui Fersen illustra la sua ricerca teatrale (ottobre). Rilevanti anche le esaustive inchieste sul teatro meno istituzionalizzato come quella dedicata al *Teatro popolare* del maggio 1963 e quella sul *Teatro cabaret nel mondo* del dicembre 1963 con un'ampia sezione dedicata all'Italia.²¹⁷

Una prima azione nella battaglia per lo svecchiamento della cultura teatrale italiana, Quadri la combatte sui numeri doppi e quelli monografici di Sipario, spesso costruiti a partire da un ampio ed inedito materiale antologico o composti con articoli redatti appositamente, frutto quindi di un notevole impegno redazionale. Tra i tanti vale la pena di ricordare almeno quello del 1961 dedicato al Teatro russo contemporaneo,²¹⁸ quello del 1962 sul Teatro Inglese contemporaneo,²¹⁹ il numero dedicato a Konstantin Stanislavskij con scritti del maestro russo²²⁰ e quello monografico dell'agosto-settembre 1963 dedicato al Teatro Polacco,²²¹ nato dal fortunato incontro, nel 1962, con il giovane Eugenio Barba che permette alla rivista di by-passare, se così si può dire, con materiali inediti e di prima mano, maturati con una esperienza sul campo,²²² il più istituzionale *Teatro in Polonia* di Lamberto Trezzini, uscito proprio in quell'anno presso l'editore Cappelli di Bologna.

²¹⁶ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 77-78

²¹⁷ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p.86

²¹⁸ *Numero doppio dedicato al Teatro Russo contemporaneo*, «Sipario», n. 188 (dicembre 1961)

²¹⁹ *Numero doppio dedicato al Teatro Inglese contemporaneo*, «Sipario», n. 196-197 (agosto-settembre 1962)

²²⁰ *Numero doppio dedicato a Konstantin Stanislavskij*, «Sipario», n. 206 (giugno 1963). La dicitura di numero doppio è rilevata dalla copertina di Sipario, anche se, per essere più corretti, si tratta piuttosto di un numero speciale.

²²¹ *Numero doppio dedicato al Teatro Polacco*, «Sipario», n.208-209 (agosto-settembre 1963)

²²² Sul soggiorno polacco di Barba e in particolare sul suo periodo di osservazione del teatro di Grotowski confronta M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, pp.187-188. «Di quella vera e propria "spedizione antropologica" che fu il lavoro al Teatro-Laboratorio di Grotowski nella prima metà degli anni sessanta, Barba è stato il testimone e il cronista, rimanendo seduto per ben tre anni (1961-1964) senza mai partecipare attivamente al lavoro pratico (come lui stesso ci ha tenuto sempre a sottolineare ...), intento solo a prendere appunti, descrivere, annotare». Proprio da questa esperienza sul campo maturata accanto a Grotowski, ma anche assorbendo il clima culturale del teatro

««Ho conosciuto Barba nel '62 quando era solo un allievo di Grotowski. Venne a "Sipario" per propormi un fascicolo sul teatro polacco. Ho con lui un'amicizia personale che poi è continuata...»²²³ così Quadri ricorda quell'episodio.

Anche Eugenio Barba, da parte sua, in una visione retrospettiva affidata a una lettera del 5 agosto 1983, segnala quell'incontro come il momento aurorale di una profonda amicizia.

«Caro Franco, vent'anni dopo...dal momento che sono passati proprio tanti anni – più un mese, che ci conosciamo...siamo diventati quelli che volevamo diventare? Non so se sia la domanda giusta. Tuttavia i continui ritorni e gli sguardi pieni di stupore che ci siamo scambiati ad ogni passo, riscoprendo nuovi significati e tesori, è basato sul feeling cosicché se io dovessi rivivere ogni secondo di questi vent'anni (e anche dei dieci precedenti), li rivivrei allo stesso modo. Non vorrei cambiare niente, anche se ho fatto molte deviazioni. Ho riflettuto su questo e su tante altre cose mentre leggevo il tuo articolo che mi riporta a una parte della mia vita così come tu l'hai percepita. Anche se non è possibile disconoscere che tu nutri una certa antipatia nei confronti di alcune persone che mi sono vicine, d'altra parte tu sei così trasparentemente sincero che il mio lato sentimentale ne è toccato. Uno dei motivi che ci lega – credo – dipende proprio dal fatto che siamo tutti e due molto sentimentali, al punto da sentire un nodo in gola guardando certe scene al cinema o alla televisione. Dopo tutto è vero che io non dimentico. Penso che sia proprio questo tipo di memoria che mi rende l'amicizia un valore sacro, l'unico vero legame».²²⁴

Quadri lavora, poi, per trasformare l'attualità teatrale in ampliamento conoscitivo: così, in un fascicolo rimasto memorabile del luglio 1963, la rivoluzionaria edizione del *Re Lear* di Peter Brook a Londra serve da pretesto calzante per anticipare la pubblicazione-traduzione di due brani del libro di Jan Kott *Amleto nostro contemporaneo*, all'epoca inedito per l'Italia, al quale Brook si era dichiaratamente ispirato per la sua messinscena.²²⁵

Brook, Grotowski e Living. La battaglia per la sprovvincializzazione e lo svecchiamento della cultura teatrale italiana, Quadri la combatte sia facendo in modo che questi eventi internazionali non passino inosservati, sia convogliando all'interno di ogni numero di Sipario, voci critiche diverse giustapponendole come su una scacchiera. È una strategia che Quadri applica sin dal principio della sua gestione, richiedendo più collaborazioni su uno stesso spettacolo o argomento come accade per la prima presenza del Living in Italia, nel 1961, quando alla recensione di Jacobbi intitolata *L'altra faccia della luna*²²⁶ fa da contrappunto la voce di Silvana Ottieri con l'intervista *Colazione con Judith Malina*²²⁷ per un resoconto pluralista dell'evento.

Così fin da questi primi anni Sessanta è rilevabile all'interno della rivista il sorgere di un'attenzione e una riflessione sempre più coscienti verso i modi e le forme della critica. In quei primissimi anni della gestione Quadri, e più precisamente dal 1961 al 1964, la rivista presenta essenzialmente due tipi di approccio critico:

polacco in genere il numero monografico di Sipario costituisce, per l'appunto, un'importante testimonianza e documento.

²²³ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.509

²²⁴ Citazione della lettera tratta dall'inventario online del Fondo Eugenio Barba ed è relativa ad una parte di carteggio del regista archiviato a cura di Mirella Schino e Francesca Romana Rietti. Odin Teatret Archives (Centre for Theatre Laboratory Studies-Holstebro), Fonds Eugenio Barba, Blinder 14, ENV 5

<http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-document-archives/fonds-eugenio-barba> pp. 68-69

²²⁵ J. Kott, *Amleto nostro contemporaneo*, «Sipario», n. 207 (luglio 1963), pp.7-9

²²⁶ R. Jacobbi, *L'altra faccia della luna*, in «Sipario», n.183 (luglio 1961), p. 18

²²⁷ Silvana Ottieri, *Colazione con Judith Malina*, in «Sipario», n.183 (luglio 1961), p. 21

-una critica fortemente letteraria come quella, esemplare, di Rebora in cui i tre/quarti della recensione sono dedicati all'illustrazione e al giudizio di valore dell'opera drammatica, e qualche riga esigua che rende conto dell'allestimento

-una recensione di tipo interpretativo, con quella di Capriolo che, in linea con la prassi della regia critica, tende a discutere la lettura data al testo e a mettere in rilievo il doppio percorso della regia.

Un discorso a parte merita la posizione di Bartolucci che analizzeremo più approfonditamente nel prossimo capitolo, ma va detto sin d'ora che la sua posizione fungerà da catalizzatore per la sperimentazione di nuove scritture critiche applicate alla scena.²²⁸

A partire dal 1963 la questione del linguaggio critico diventa un punto di indagine fondamentale, oggetto di saggi, articoli e interventi sparsi. È il caso dell'intervento del regista Massimo Dursi pubblicata con l'intenzione di "ribattere a certi appunti della stampa dopo la rappresentazione a Venezia del suo *Stefano Pelloni detto il Passatore*, sempre nell'intento di favorire al massimo una chiarificazione della nostra critica"²²⁹ o del dibattito De Monticelli-Arbasino (giugno-ottobre 1963) intorno alla messinscena strehleriana del Galileo di Brecht.²³⁰

È significativo che dall'Aprile del 1964, a sei mesi di distanza da quella polemica, Quadri dia l'avvio a un nuovo spazio di riflessione che diventerà poi consuetudinario: una rubrica della lunghezza di una pagina in cui si riportavano, in occasione degli spettacoli più significativi, dei frammenti critici di diverse recensioni, permettendo così, oltre una lettura a tutto tondo dello spettacolo in questione, anche una panoramica-confronto di approcci diversi.

Ricordando quelle prime annate di Sipario scolpite dal suo operato redazionale, Quadri ammette: «A guardarle oggi le raccolte di quegli anni, ci può stupire rispetto alla stima che li ha circondati, l'esilità i quei fascicoli spesso contraddittori per ciò che era rimasto tra gli emergenti stimoli eversori: in particolar qualche recensore un po' eterogeneo rispetto ai nuovi indirizzi e la pubblicazione mensile di

²²⁸ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 92

²²⁹ Massimo Dursi difende *Il Passatore*, «Sipario», n.211, novembre 1963, pp. 21-22

²³⁰ Nel giugno del 1963, il critico De Monticelli difende il *Galileo* di Strehler dalle valutazioni di parte della critica italiana, discutendo in particolare le tesi di Arbasino e di De Feo. De Monticelli argomenta quasi didatticamente il suo intervento, ponendosi l'obiettivo di una critica "scientifica", di una valutazione dello spettacolo il più possibile oggettiva e non di gusto. Nell'ottobre di quello stesso anno, nella rubrica delle lettere, Sipario ospita la risposta di Arbasino e l'ulteriore replica di De Monticelli. Le due repliche vengono pubblicate sotto un cappello programmatico, verosimilmente scritto da Quadri, in cui si chiarisce che "Alberto Arbasino ha voluto replicare agli argomenti esposti da Roberto De Monticelli nel suo articolo *Dopo il "Galileo"*, apparso sul numero 206 di «Sipario». Pubblichiamo volentieri la sua lettera, con la risposta di De Monticelli, sempre nella speranza che la polemica possa contribuire a una chiarificazione critica". Ai due interventi di Arbasino e De Monticelli segue la lettera di un lettore-teatrante, il regista Giacomo Colli che, dimostrando il proprio apprezzamento per l'intervento di De Monticelli sulla *Vita di Galileo* al Piccolo Teatro di Milano per aver messo a fuoco il momento di "estrema contraddizione, se non di vera e propria confusione" che la critica teatrale del nostro paese stava vivendo, invita Sipario ad "approfondire e ampliare il dibattito (...) per tentare di fare il punto di una situazione". Colli stesso rilancia una proposta: "Perché SIPARIO non mette allo studio un numero speciale dedicato ai problemi della critica teatrale? E magari anche televisiva e cinematografica? O comunque delle arti dello spettacolo in genere? Io credo potrebbe essere una iniziativa molto utile, purché naturalmente non ci si fermi agli aspetti puramente polemici della questione. Mi auguro che questa mia proposta possa essere favorevolmente accolta, non solo, ma che possa servire, una volta realizzata da SIPARIO con il consueto rigore, a chiarire le idee reciprocamente sia a noi che stiamo al di qua della ribalta sia a coloro che stanno in platea a giudicarci". L'ultima fase della polemica Arbasino-De Monticelli e lettera di Colli in «Sipario», n. 210 (ottobre 1963), pp. 79-80. L'auspicato dibattito-approfondimento sulla critica vedrà la luce, sotto forma di inchiesta curata da Giuseppe Bartolucci nel 1967, ma già dai mesi successivi alla polemica tra De Monticelli e Arbasino, l'attenzione di Sipario per i problemi e le forme della critica teatrale diventa un elemento costante della rivista che permarrà per tutta la durata della redazione Quadri.

un testo che in teoria avrebbe dovuto vendere, ma perlopiù non interessava né il sottoscritto né il pubblico reale in un frangente di crisi e di rifiuto della drammaturgia, anche per la debolezza di lavori presentabili scelti tra i pochi non ancora accaparrati da editori concorrenti per l'uscita in volume. S'era in realtà arricchita la parte teorica di studio e soprattutto erano divenuti un punto di riferimento i numeri monografici, dedicati ad argomenti storici come il futurismo o il centenario di Stanislavskij, oppure alle nuove tendenze e all'analisi di altre situazioni nazionali. Ma soprattutto *Sipario* era divenuto il testimone privilegiato nel nostro paese dell'esplosione dell'avanguardia, dal Living a Brook, da Grotowski a Barba, il portavoce di Carmelo Bene, assai più povero di laudatores rispetto a oggi nel suo momento di più sorprendente e provocatoria inventiva».²³¹

Il 1964 si caratterizza, anche, per essere un anno di passaggio. L'attenzione fino ad allora indifferenziata che *Sipario* rivolgeva verso forme diverse di teatro assume per la prima volta i contorni di una scelta di campo per almeno un'anima della rivista che guarda a queste forme come alternative alla politica culturale degli Stabili. Per questa scelta di campo si espongono sin da subito Giuseppe Bartolucci, Franco Vegliani e Arnaldo Frateili.

Nonostante certi primi posizionamenti, la percezione di una rottura nel consenso alla politica degli Stabili non era affatto così chiara, pertanto possiamo concordare con Roberta Gandolfi che, analizzando approfonditamente la metamorfosi di *Sipario* negli anni della redazione Quadri, individua proprio nel biennio 1964-1965 il luogo temporale di un rapido "passaggio di campo" della rivista da organo di sostegno del teatro "ufficiale" a terreno di critica di quel modo di operare.²³² La stessa Gandolfi indica, comunque, che non si trattò di una opzione netta dal momento che *Sipario* continuerà per tutto il decennio a dare conto in maniera pluralista, e non strettamente di tendenza, di un ricco panorama teatrale che comprendeva, ancora e comunque, anche gli Stabili.

La battaglia critica che Quadri organizza per il 1964 verteva anche a un ripensamento dell'utilizzo ideologico e pratico della drammaturgia di Brecht. Così, seguendo una scia anticipata nel 1963 con la pubblicazione dell'intervento di Tino Ranieri su *L'influenza epica in Italia*,²³³ nel 1964 si apre su *Sipario* un vero e proprio dibattito sulla moda brechtiana in Italia, inaugurato da un articolo di Squarzina nel maggio del 1964 a cui fecero seguito, nei fascicoli successivi, i posizionamenti di Bartolucci e Jacobbi. In particolare, Bartolucci in quel saggio divenuto poi famoso intitolato *L'area formale brechtiana e le tecniche teatrali, oggi*,²³⁴ tende a dimostrare che in realtà tanto si è lavorato in Italia sui contenuti della drammaturgia brechtiana quanto poco sulle strutture formali della sua opera.

Anche Quadri, all'inizio degli anni Novanta, ripenserà quel posizionamento rispetto a Brecht e alla tecnica dello straniamento negli stessi termini, come se proprio gli interventi di *Sipario* sulla questione avessero, in un certo senso, decretato la parola ultima sull'argomento.

«Era già da molti anni che si parlava di Brecht e c'era già un brechtianesimo fervente da parte di alcuni. Non ci si voleva però riferire a Strehler, accusato di svirilizzare, di togliere la forza all'autore. Il dibattito fu tra la vecchia e la nuova politica, e arrivò quasi allo scontro fisico quando Carmelo Bene che invocava Marinetti, fu ritenuto fascista da Meldolesi, da De Vita Franceschi, da Maricla Boggio, facenti parte di un gruppo di ideologi vicini allora alla vecchia Sinistra; dall'altra parte si schierava invece la nuova Sinistra».²³⁵

E riguardo a come considerare lo straniamento, risponde:

²³¹ F. Quadri, *Fare riviste di teatro. Racconto di un'esperienza*, «Art'O», n.0 (aprile 1998), pp. 41-42

²³² R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 98

²³³ T. Ranieri, *L'influenza epica in Italia*, «Sipario», n.207 (luglio 1963), pp. 10-11 e p. 76

²³⁴ G. Bartolucci, *L'area formale brechtiana e le tecniche teatrali, oggi*, «Sipario», n.219 (luglio 1964)

²³⁵ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p. 509

« Difficile dirlo, nessuno ha mai capito cosa sia esattamente. All'epoca ne pensavo come tanti altri e cioè che lo straniamento visto da Strehler era forse un po' diverso da quello che voleva Brecht. Quello del nostro regista si alimentava di una buona dose di estetismo: il suo *Galileo* fu uno spettacolo bellissimo, ma da questo a dire che fosse il vero Brecht... Era un Brecht di lettura italiana, crepuscolare, estetizzante. Lo stesso autore ha oltre che teorizzato, anche praticato il suo teatro e in molti modi, modificando le sue teorie all'occorrenza, da vero teatrante e da opportunista qual era. Il suo concetto di straniamento era probabilmente da riferirsi ad un certo modo di fare teatro in un certo posto e in determinati anni, quindi fu suscettibile di diverse interpretazioni». ²³⁶

Per l'apprendistato di Franco Quadri è, però, il 1965 a segnare una reale svolta. Superando l'iniziale timidezza che lo aveva tenuto a distanza dal diretto cimentarsi con la scrittura critica "perché non mi sentivo all'altezza, anche se nessuno mi avrebbe impedito di farlo", ²³⁷ Quadri smette di essere esclusivamente il redattore responsabile di Sipario per entrare, in prima persona, in campo e mettere la propria già autorevole voce in seno ad un dibattito che, con il suo operato redazionale, aveva acceso. 1965. Il Living Theatre è per la seconda volta in Italia e presenta *The Brig* e *Mysteries and smaller pieces* a Roma per il Teatro Club diretto da Guerrieri e d'Arbeloff, e in varie città italiane, mentre allestisce il *Frankenstein* per il Festival di Venezia. Julian Beck e Judith Malina, con la loro poetica forte e dirompente imperniata sull'attore, sull'improvvisazione, su di un utopico rigore teatrale tinto di forti messaggi sociali ed esistenziali, alla ricerca un rapporto diretto e provocante con il pubblico, fornisce ai critici delle lenti, delle prospettive con le quali guardare anche al nuovo teatro italiano.

«Il Living è stato molto importante soprattutto per la fondazione di un linguaggio teatrale basato sul gesto, sul fonema, sul grido e non sulla recitazione di parola. I corpi degli attori erano architetture, scenografie: erano in effetti la ripresa di certe formule espressionistiche che Judith Malina aveva assorbito dalle lezioni di Piscator suo maestro e poi rielaborato in seguito alla lettura di Artaud». ²³⁸

La contrapposizione tra "teatro del gesto e del corpo" e "teatro di parola", usata primariamente per il Living, diverrà, infatti, la chiave di lettura più utilizzata per prendere parte pro o contro le nuove pratiche. Grazie al Living, poi, che aveva trovato nello spettro di Artaud il proprio mentore, una rivelazione e al tempo stesso la conferma che la direzione di aggressione totale dello spettatore per la quale si stavano avviando fosse quella giusta, ²³⁹ si comincia anche in Italia a parlare in maniera più continuativa di Artaud. Quadri organizza quindi per il giugno 1965 un numero monografico sul "Teatro della Crudeltà", ²⁴⁰ con cui Sipario non solo traduce e pubblica in anteprima, come era già successo per il saggio di Jan Kott, alcuni brani del grande autore francese in un momento in cui l'editoria italiana si sta letteralmente disinteressando del suo lascito culturale, ²⁴¹ ma registra tempestivamente le tendenze del

²³⁶ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp. 509-510

²³⁷ F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 dicembre 1996, ora in *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro. Atti del Convegno*, (a cura di) Ugo Ronfani, Milano, Lupetti, vol. 1, MANCANO PAGINE

²³⁸ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.510

²³⁹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 40

²⁴⁰ *Numero speciale dedicato al Teatro della Crudeltà*, (a cura di) E. Capriolo F. Quadri, «Sipario», n. 230 (giugno 1965)

²⁴¹ A dispetto delle proposte di traduzione di scritti artaudiani avanzate già nel 1953 da Gerardo Guerrieri per la Collezione Einaudi (Cfr. Ivi, Cap. I. Gerardo Guerrieri, p. 20), bisognerà attendere il 1968 per la prima edizione italiana di *Il teatro e il suo doppio* che Einaudi pubblicherà con la curatela di Ettore Capriolo. Il teatro italiano dei primi anni Sessanta non disponeva, quindi, di nessun testo di Artaud. Il primo scritto artaudiano ad essere tradotto in Italia è stato *Al paese dei Tarahumara* pubblicato da Adelphi nel 1966, seguito nel 1967 dalla traduzione, curata da Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, e pubblicata proprio da Bompiani di *Il monaco* di Matthew Gregory Lewis, raccontato da Antonin Artaud con in appendice alcune lettere dello stesso Artaud. Riguardo a quest'ultimo testo in particolare, è da

nuovo teatro europeo e propone, anche se indirettamente, al teatro italiano un punto di riferimento alternativo a quello brechtiano.²⁴²

Il 1965 è anche l'anno di *Zip*. Al Festival Internazionale della Prosa di Venezia, il 30 settembre 1965, Quartucci e Scabia presentano *Zip, Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam*. Grosse polemiche avevano preceduto questo debutto, ma il caso che ne seguì contribuì ad agitare ancor più le acque già tormentate della scena italiana del periodo.

Scrivono De Marinis a proposito: «Anche guardandolo a distanza di tempo, l'importanza di questo "caso" resta, anzi direi che aumenta, se possibile: si potrebbe infatti assumerlo, addirittura, come vicenda emblematica, o almeno sintomatica, della situazione teatrale di quegli anni, nel nostro paese, e anticipatrice, per più versi, di gran parte di ciò che vi accadrà di lì a poco».²⁴³

In seguito alle polemiche, Quartucci e Scabia pubblicano su *Sipario* il manifesto *Per un'avanguardia italiana* in cui oltre a teorizzare un teatro di ricerca che attinga al patrimonio delle avanguardie storiche del Novecento, tratteggiano "a margine" un ritratto desolante della critica italiana attiva in quel momento e richiamano il ruolo importante che, in una società avanzata, è demandato a una sana critica teatrale.²⁴⁴

In concomitanza di questi eventi, diventa chiaro a Franco Quadri che occorre accelerare la presa di coscienza di *Sipario* rispetto alla situazione del teatro italiano e modificare ancor più il profilo culturale della rivista rendendo definitivamente marginale l'ottica riformista e illuminata e rafforzando, d'altro canto, l'affiancamento pratico e teorico delle sperimentazioni teatrali in corso.

In questa urgenza di riposizionamento ideologico e culturale va inquadrata la cosiddetta "stagione delle inchieste" che prese piede dalle pagine di *Sipario* tra il 1965 e il 1967. Se il metodo delle inchieste non era di per sé innovativo, essendo queste presenti su *Sipario* sin dai primi anni Sessanta come metodo di documentazione di forme teatrali minori,²⁴⁵ è con il 1965 che la rivista mette in atto un altro potenziale utilizzo dello strumento giornalistico. Optando per la formula dell'inchiesta d'opinione piuttosto che per l'indagine sociologica, *Sipario* costringe i suoi interlocutori a mettersi in gioco e ad esplicitare una presa di posizione che, in caso contrario, con una rilevazione anonima delle risposte, non si sarebbe ottenuta. Così accadde che i singoli, interpellati e responsabilizzati rispetto alle loro affermazioni erano, di conseguenza, stimolati a difenderle anche al di là dello spazio ristretto concesso dalla rivista

notare che esso era stato base di ispirazione per *Il rosa e il nero* (1966) di Carmelo Bene a riprova, ancora una volta di come la sperimentazione teatrale sia arrivata prima e in un certo senso abbia stimolato l'editoria nella pubblicazione dell'opera artaudiana.

²⁴² R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 98

²⁴³ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 162

²⁴⁴ «Quanto al modo in cui *Zip* è stato accolto, dato che i pareri sono stati, come sempre in questi casi, contrastanti e opposti, in bene e in male, vogliamo dire soltanto questo:

la critica teatrale ha una funzione che crediamo importante; dovrebbe costituire il luogo di verifica più controllato e avanzato (e più libero), di quello che si produce. A proposito di *Zip* purtroppo ci è stata utile soltanto in parte. Alcuni poi hanno preferito scaricare addosso a *Zip* le loro personali polemiche sull'avanguardia, contro l'avanguardia, sotto e sopra l'avanguardia, preferendo destreggiarsi attorno a una definizione, per ognuno diversa, piuttosto che cercare di «leggere» lo spettacolo. Scrivere, ad esempio, come ha fatto qualcuno, che lo spettacolo è cubofuturistico, significa essere imprecisi o in malafede due volte: una nei confronti dello spettacolo, che non è cubofuturistico; due nei confronti del cubofuturismo, che ha dato risultati letterari e teatrali (Urss anni venti) di tale levatura, che ormai parlarne con la boria e la sufficienza di cui ha dato prova qualcuno, ha lo stesso significato che può avere ironizzare sull'avanguardismo e lo sperimentalismo dell'*Odissea* (Omero)».

C. Quartucci G. Scabia, *Per un'avanguardia italiana*, «Sipario», n.235, novembre 1965, pp. 11-12 ora anche in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia. (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 170

²⁴⁵ Cfr. le inchieste sul Teatro Popolare del maggio 1963 e quella sul Teatro Cabaret nel mondo del dicembre 1963 già citate.

alimentando un dibattito che dalle pagine di *Sipario* si riversava su altri canali di opinione, di informazione oltre che nei luoghi e nella vita pratica di quel mondo teatrale.²⁴⁶

La prima e forse più famosa inchiesta condotta da Sipario in questo biennio fu quella che sondava i rapporti fra *Gli scrittori e il teatro*, apparsa sul numero del maggio 1965. Quadri commissiona l'inchiesta a sua moglie, Marisa Rusconi, anche lei collaboratrice attiva di Sipario sin dai primi anni Sessanta.

La mancanza di un repertorio nazionale contemporaneo, tema eternamente dibattuto nel mondo teatrale del periodo e oggetto anche di decreti ministeriali come quello del 1963 che imponeva agli Stabili l'apertura di stagione con un testo italiano, diventa pungolo critico per sondare il rapporto dei letterati con le scene nazionali (frequenza, interesse, disponibilità alla scrittura di testi, giudizio sulla frattura esistente in Italia tra gli intellettuali e la scena) mettendo in evidenza, nel complesso, un atteggiamento piuttosto sprezzante e un giudizio spesso di sufficienza da parte dei letterati sul teatro italiano di quegli anni.²⁴⁷ La polemica ebbe una vasta eco sulla stampa nazionale e code su Sipario per quasi un anno quando Quadri stesso tornò alla carica, nel maggio 1966, in prima persona questa volta, documentando, con un colloquio-inchiesta con alcuni autori italiani, le vicissitudini travagliate inerenti l'approdo alla scena dei nuovi testi.²⁴⁸

Eppure questa prima inchiesta di Sipario si rivelò sin dai mesi successivi incisiva e, a un anno e mezzo di distanza, Corrado Augias può dichiarare la proficuità dei risultati ottenuti:

“A un anno e mezzo dalla nostra inchiesta sulla frattura fra teatro e scrittori, a dispetto delle dichiarazioni stizzose di certi intellettuali e della posizione razzista assunta da tanta parte della critica specializzata, la situazione è assai cambiata. Scrittori come Moravia, Pasolini, Wilcock, Ginzburg, Levi, Zavattini, Testori, sono tornati a scrivere per il teatro; Siciliano e Marsini hanno addirittura preso la direzione di una nuova sala”.²⁴⁹

Altre inchieste importanti del periodo furono, indubbiamente, quella del *Rapporto sull'attore* del dicembre 1965 curata da Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci²⁵⁰ e quella sulla *Situazione della critica* curata da Giuseppe Bartolucci sui numeri di marzo e aprile 1967.²⁵¹ Mancano in nota con numeri dell'annata. Proprio a proposito della critica teatrale, Quadri opera al di là dell'inchiesta nel modo che oramai gli è abituale, ovvero tramite la richiesta a collaborare indirizzata a penne assolutamente originali come quelle di Corrado Augias, il quale inizia a scrivere su *Sipario* proprio nel 1966, o di Italo Moscati, ma dando anche voce e spazio a un critico, se vogliamo, di impronta più tradizionalista come Nicola Chiaromonte che, a partire dall'aprile 1967, esprime la sua fiducia nel teatro di parola attraverso la rubrica fissa «Quattro Tavole», sempre per una resa pluralistica dell'universo teatrale in Italia e anche per saggiare nuove modalità di scrittura critica.²⁵²

Nel 1966 pressoché tutti i redattori di *Sipario* arrivano ad assumere una chiara presa di posizione personale rispetto alle dinamiche teatrali in corso. È del novembre 1966 la pubblicazione del manifesto di convocazione *Per un convegno sul nuovo teatro*, che vede fra i firmatari Quadri, Bartolucci, Capriolo, Fadini, Augias, tutti collaboratori di *Sipario*, insieme ad alcuni registi, attori, drammaturghi, scenografi e tecnici che l'anima più sperimentale di Sipario aveva con gli anni, sempre di più, affiancato.

²⁴⁶ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 139 nota 1

²⁴⁷ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 119

²⁴⁸ F. Quadri, *Inchiesta fra gli autori: l'avventura della novità italiana*, «Sipario», maggio 1966 manca numero e pagina

²⁴⁹ C. Augias, *Esiste un nuovo corso?*, «Sipario», n. 247, novembre 1966 manca pagina

²⁵⁰ «Rapporto sull'attore», (a cura di) Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci, «Sipario», n.236, dicembre 1965, pp.14 - 60.

²⁵¹ «Situazione della critica (2)», (a cura di) G. Bartolucci, «Sipario», n. 252, aprile 1967, pp. 1-12.

²⁵² R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, pp. 132-133

Quadri, intervistato a distanza di più di vent'anni da quell'evento, rintraccia così la genesi del Manifesto: «Su "Sipario", rivista di cui ero redattore unico, feci pubblicare una sorta di manifesto per il nuovo teatro, la cui idea nacque per iniziativa di tre persone soprattutto: mia, di Augias che al momento stava in America, e di Bartolucci. Successivamente rimpolpammo il manifesto con il contributo di numerosi altri, così la versione finale fu elaborata a più nomi. Ricordo in particolare l'intervento di Scabia che riguardava una sezione molto importante quale quella del coinvolgimento delle arti visive. Lì apparve per la prima volta la parola 'contestazione assoluta' che quei tempi non si era quasi mai usata, mentre poi diventerà una parola chiave».²⁵³

Non così, in una intervista del 1987 rilasciata ad Alfredo Tradardi e Roberto Pellerey, la versione di Ettore Capriolo sulla nascita del Manifesto e del Convegno.

"Tutto questo nacque un giorno a Venezia: mi incontrai con Augias in un bar e parlammo della nostra comune insoddisfazione per il teatro che vedevamo. Di questi temi avevamo parlato altre volte con Quadri e con Bartolucci; l'idea era quella di fare qualcosa, magari un Manifesto. Tornai a Milano e ne riparlai con Bartolucci e Quadri, rimanendo sempre in contatto con Augias. A poco a poco la cosa si mosse. Coinvolgemmo Fadini e gli altri, soprattutto Lerici e Scabia. Il gruppo promotore di Ivrea furono queste sei o sette persone. Ci fu una serie di incontri e redigemmo quel Manifesto. Invitammo a firmarlo i rappresentanti dei vari gruppi che c'erano allora, e che agivano soprattutto nelle cantine romane: c'era Quartucci, c'era Carmelo Bene, c'era Calenda, e altre persone che agivano a Milano, tipo De Vita e Ambrosino, più alcuni personaggi del teatro italiano professionale che ci sembrava avessero un discorso alternativo da fare. (...) Infatti erano stati invitati a entrare anche Ronconi, che aveva fatto un paio di spettacoli di cui il più importante era stato *I lunatici*, Trionfo, che faceva uno spettacolo ogni tanto negli stabili decentrati come quello di Trieste, e Luzzati, che faceva molte scenografie, era scontento, faceva ancora cose con materiale povero. Il progetto non coinvolgeva personalmente né Trionfo che Ronconi che Luzzati, e la loro risposta era: «Ma io cosa ci vengo a fare?». I firmatari sono stati scelti in modo da comprendere anche presenze come Bellocchio, che era il Bellocchio de *I pugni in tasca*, e la Cavani, che aveva fatto *Francesco d'Assisi*. Inoltre, uno dei punti qualificanti di Ivrea era la rimessa in rapporto del Teatro con le altre arti, e l'invito rivolto a Cathy Berberian e a Bussotti fu proprio per quello. (...) Si arrivò alla stesura con infinite correzioni, riunioni ecc. La preparazione durò due mesi, se ne cominciò a parlare nell'autunno del '66, e si arrivò al Manifesto più o meno intorno a gennaio".²⁵⁴

Incongruenze temporali e rivendicazioni di paternità rispetto "al documento fondativo" [nota su Pandolfi, testo di Quartucci, Scabia, ma facendo i necessari distinguo] del Nuovo Teatro in Italia, vengono fuori da queste dichiarazioni registrate non a caldo, ma a distanza di oltre vent'anni da quegli eventi ma, provando a ricostruire accostando le varie testimonianze, quello che accade in quell'arco di tempo tra l'ottobre 1966 e il giugno 1967, mese del Convegno di Ivrea, possiamo presumibilmente dedurre che, già ad ottobre il manifesto in sé fosse definitivo, pronto per essere firmato e pubblicato su Sipario- Come dimostra questa affermazione di Quadri fatta nel suo primo intervento al Convegno di Ivrea: « Quando ci riunimmo nell'ottobre scorso con Augias, Bartolucci, Capriolo, poi Calenda, Bene, Guicciardini, Quartucci, Scabia, Lerici, Fadini naturalmente e gli altri per firmare quella dichiarazione che poi fu pubblicata su Sipario e lanciò questo convegno per un "Nuovo Teatro", non potevamo immaginarci quello che sarebbe poi successo»²⁵⁵ - e che quella stesura definitiva, databile più o meno

²⁵³ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.499-500

²⁵⁴ Intervista a Ettore Capriolo di Alfredo Tradardi e Roberto Pellerey, fa parte di una serie di interviste fra il 1984 e il 1986 fatte da Tradardi, Pellerey e Lorenzo Mango ai partecipanti del Convegno di Ivrea in preparazione del Convegno *Memorie e Utopie* di Ivrea del 1987. Documentazione riservata di proprietà dell'associazione ITACA ora in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Come è nato il manifesto "Per un nuovo teatro"*, «ateatro», n. 108.6 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=6>

²⁵⁵ Dalla trascrizione del dibattito della mattina del 10 giugno 1967, in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Come è nato il manifesto "Per un nuovo teatro"*, 2007, <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=6>

attorno al gennaio del 1967, a cui fa riferimento Capriolo sia piuttosto da mettere in relazione con gli Elementi di discussione che vennero consegnati a tutti i partecipanti al Convegno.²⁵⁶

Parleremo a parte del Convegno di Ivrea e delle implicazioni organizzative che impegnarono personalmente Franco Quadri, quello che ora preme notare è che, se la compromissione di *Sipario* con l'iniziativa che codificava l'esistenza del nuovo teatro italiano ne sancisce il mutato profilo culturale permettendole di accentuare, ancor più se possibile, l'attenzione verso le neo-avanguardie italiane e straniere, che di fatto costituiscono ormai l'aspetto più rilevante dell'attualità teatrale.

In questo senso, l'intervento polemico di Franco Quadri *L'Antigone del Living e la critica italiana* sulla mancata tempestività della ricezione critica del Living in Italia –pubblicato nel 1967- dimostra come il critico, in prima linea, seppure al riparo di un silenzioso lavoro di redattura, avesse in realtà maturato una lettura estremamente precisa di quanto si era operato in quegli anni nella cultura teatrale italiana e che per questa ragione, da una posizione caratterizzata forse da un po' di snobismo, sicuramente dall'orgoglio professionale e intellettuale di chi ha oramai raggiunto, insieme alla posizione che si era prefisso, una autorevolezza ed incisività difficilmente discutibili, che Quadri si sente in potere di poter recriminare certi ritardi e disinteressamenti che, ai suoi occhi, dovevano apparire imperdonabili. All'accusa lanciata da Quadri, Carlo Terron risponde con una lettera pubblicata sul numero di luglio 1967 in cui polemizza con l'accento inquisitore dell'articolo di Quadri, mentre Guglielmino sempre in un'altra lettera pubblicata sul numero di agosto si esprime su questo atteggiamento di "critica della critica" affermando che parte da posizioni parziali e perentorie.

Le vicissitudini del Convegno di Ivrea, il fallimento di lì ad un anno del circuito – l'Associazione Nuovo Teatro - con esso inaugurato e anche della logica di gruppo che aveva sottinteso la firma del documento di convocazione del Convegno a favore di un' emersione individualistica delle personalità artistiche e critiche coinvolte. E, in effetti, tra le cause della fine di questa prima fase della sperimentazione teatrale in Italia, De Marinis annovera proprio l'incapacità del nuovo teatro italiano a costituirsi in un *movimento collettivo* dotato di precisi obiettivi artistico-politici comuni e delle strutture organizzative necessarie per perseguirli. Sempre De Marinis nota finemente che il nuovo teatro italiano, più che non *voler* essere un movimento, non *poté* esserlo, a causa dell'eccessiva eterogeneità culturale e ideologica delle sue componenti.²⁵⁷

Una estrema eterogeneità delle componenti che non emerge solo tra i protagonisti della scena, ma tocca anche la falange critica. Dopo il Convegno di Ivrea, infatti, *Sipario* ha meno l'aspetto di un avamposto da cui un insieme compatto di critici, pur dotati di voci e sfumature ideologiche molto diverse, facevano fronte comune per vincere la loro battaglia personale per l'affermazione del nuovo, per diventare, almeno per alcuni di loro –penso in particolare a Capriolo, Fadini e Bartolucci che avevano nel frattempo fondato la rivista *Teatro*, vero luogo, in quell'immediato dopo Ivrea, delle loro battaglie ideologiche e culturali- un posto in cui intervenire, ma non attraverso cui, davvero, arrivare ad incidere.

In particolare tra Quadri e Bartolucci, proprio in seno al Convegno si era maturato un distacco per la scelta di Bartolucci di accettare la proposta di collaborare con il Teatro Stabile di Torino, scelta che Quadri vive come una sorta di tradimento, anche se poi i due critici continuarono a collaborare più o meno strettamente in nome di quello stesso teatro che amavano e di una stima maturata indubbiamente nelle battaglie di *Sipario*. È lo stesso Quadri a menzionare l'episodio in un'intervista rilasciata ad Anna Campanella:

²⁵⁶ *Elementi di discussione del Convegno per un Nuovo Teatro*, pubblicato su «Teatro», n. 2 (autunno-inverno 1967-1968), pp. 18-25 e anche in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 138-148

²⁵⁷ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 178

«Nel manifesto ad esempio, si prendevano certe posizioni rispetto ai teatri stabili, ma quando alla fine del convegno sia a me che a Bartolucci hanno chiesto di entrare nello Stabile di Torino, Bartolucci ha accettato, io no. Questo ha certo creato dei dissidi».²⁵⁸

Se storicamente questi tentativi di annessione e blandizie da parte del cosiddetto teatro ufficiale vengono letti anche da De Marinis come uno dei fattori esterni, ma non certo secondari, del fallimento della nuova scena nel porsi come alternativa teatrale agli Stabili,²⁵⁹ per Quadri che quella battaglia la stava vivendo sulla propria pelle, le convocazioni da parte degli Stabili rientravano forzatamente nei termini di un macchinare machiavellico. Lo fa notare lui stesso quando afferma:

«C'era una lotta contro gli stabili (...). Se si veniva chiamati negli stabili era per operare una sorta di corruzione, era un altro discorso politico e di diverso contesto».²⁶⁰

È probabile, quindi, che proprio intorno alla scelta di Bartolucci di accettare la proposta dello Stabile di Torino, scelta probabilmente vissuta da Quadri come una parziale defezione, si sia consumato anche il suo rifiuto di partecipare alla creazione e direzione di «Teatro».

Naturalmente, questa resta una supposizione che Quadri non confermò mai, limitandosi più semplicemente a dichiarare delicatamente che:

«Successivamente mi fu chiesto di co-dirigere “Teatro”, questa nuova rivista nata per iniziativa di Bartolucci, Fadini e Capriolo, ma essendo già impegnato con “Sipario”, non mi fu possibile aderire e quindi ne sono rimasto esterno. Ci siamo però scambiati spesso dei materiali; io soprattutto, quando avevo dei saggi troppo lunghi che non potevano entrare su “Sipario”, li passavo a loro. Avvenivano poi delle libere consulenze come avviene fra amici e compagni di strada».²⁶¹

Il fatto che proprio dal 1967 Quadri iniziò a collaborare alla rivista «Panorama», confuta in parte la giustificazione addotta da Quadri circa una certa “inconciliabilità degli impegni” e rende l'ipotesi del diniego a causa di un parziale -e forse, alla luce del senno di poi- giustificato risentimento, una forma di dubbio senz'altro ragionevole.

Già nel 1968 Quadri e Sipario registrano un clima di confusione che avrebbe poi portato a quello che De Marinis ha perspicacemente identificato come «uno scenario da “dopo la battaglia” (anche se si tratta -giovane non dimenticarlo mai- delle piccole battaglie, quasi “tempeste in un bicchier d'acqua”, di quel micromondo che è da sempre il teatro)».²⁶² Un disorientamento e una incertezza rispetto ai risultati di quanto fino ad allora si era operato che diventa evidente nell'inchiesta approntata per l'agosto di quell'anno significativamente intitolata *Il momento della negazione?*,²⁶³ un vasto sondaggio d'opinione sul teatro italiano che interpellava diverse personalità del mondo artistico, dai critici ai registi, agli scrittori e non tralasciando i pittori e i musicisti.

È interessante riconsiderare, oggi, almeno due di quelle domande sottoposte agli intervistati.

- 1) Sintomi di confusione o di crisi (scarsità di spettacoli validi, situazione involutiva degli Stabili, stasi delle compagnie nuove e sperimentali, occasionale revival del teatro commerciale, incerta rispondenza di pubblico, chiusura anticipata della stagione, ecc.) fanno pensare che col '68 sia

²⁵⁸ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.502

²⁵⁹ M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 178-179

²⁶⁰ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p. 516

²⁶¹ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.499-500

²⁶² M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 174

²⁶³ *Il momento della negazione? Inchiesta sulla situazione del teatro di prosa in Italia oggi*, «Sipario», n. 268-269 (agosto- settembre 1968)

arrivato per il teatro italiano il momento della negazione. Quali prospettive di rinnovamento o di ulteriore involuzione le sembrano possibili su queste basi per il nostro teatro?

- 2) Crede che il teatro italiano debba tener conto (e in che modo) delle manifestazioni di dissenso verso la società del benessere, che attraverso i recenti episodi nelle università e nelle fabbriche si sono imposte nella realtà sociale del nostro paese, diventando tema di acceso dibattito intellettuale?²⁶⁴

Dalla costruzione non più solo contenutistica, ma anche grafica di «Sipario» emergeva, intanto, sempre più netta la mano e lo stile oramai maturo di Franco Quadri. Ne è un piccolo esempio sintomatico, quasi un sintomo, la copertina per il numero 265 del maggio 1968, una copertina di Crepax che rompe con le consuete copertine fotografiche di *Sipario* e che anticipa, per gusto, impostazione e tendenza, un'attenzione specifica alle arti grafiche e al fumetto che Quadri metterà pienamente a frutto due anni dopo nell'esperimento della rivista UBU, la prima vera iniziativa indipendente di Franco Quadri dopo la fuoriuscita da *Sipario*. Le copertine dei numeri successivi, come quella emblematica dell'agosto-settembre di quell'anno con un Julian Beck "Cristo pagano" portato sulle spalle dagli spettatori avignonesi di *Paradise Now*, seppure molto forti visivamente, tornano all'impostazione fotografica, segno in un certo senso di un rientro nelle linee redazionali consuete, probabilmente su invito del direttore-editore Bompiani il quale, comunque, come ammetterà lo stesso Franco Quadri, «non abbracciò mai la causa del nuovo teatro».²⁶⁵

Un'altra iniziativa che mostra chiaramente la mano e lo stile di Franco Quadri sta nell'apertura, avvenuta nel novembre 1968, della rubrica «Le ragioni della scena»: uno spazio per i diretti "produttori di teatro", ad uso e beneficio di quei registi di "spettacoli maledetti", incorsi, nonostante il tipo di lavoro di cui erano oggetto, nel disinteresse della critica, e che trovavano lì lo spazio e il tempo di ripercorrere "l'itinerario creativo dell'opera anche a profitto della critica".²⁶⁶ Uno spazio, insomma, che concede direttamente la parola ai teatranti per una modalità critica a cui Quadri ricorrerà in molte altre esperienze della sua lunga militanza critica.

Nell'aprile del 1969, in seguito a un diverbio con l'editore Bompiani e anche di una maturazione che esige oramai di intraprendere un percorso più autonomo, Franco Quadri lascerà il lavoro di redazione di *Sipario*.

«Da Bompiani mi dividevano due generazioni e certamente la concezione del teatro; e infatti me ne andai quando il conflitto parve farsi insanabile e prevalse in me il bisogno di una crescita in totale indipendenza, nel '69, dopo un numero speciale sull'off americano²⁶⁷ accusato dall'editore di essere "troppo bello e troppo ricco", nonché troppo in ritardo rispetto alla prevista uscita natalizia. (...) Ma

²⁶⁴ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 153

²⁶⁵ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp. 501-502

²⁶⁶ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 161

²⁶⁷ Si tratta del numero speciale *America Urrà: Il teatro della Rivolta*, curato da A. Rostagno, «Sipario», n. 272, dicembre 1968. Tra gli scritti: Il teatro americano? spettacolo non letteratura - Per le strade come commandos - L'esempio dei Changes - Crudeltà su se stessi aldilà di Artaud - La sperimentazione degli ex-drogati - Dalla commedia d'evasione al musical tribale - Il Black Theatre per le strade: programma-manifesto - Per le strade del ghetto - la commedia dell'arte per la guerriglia - Nelle fattorie e sui camion per un'azione politica - Un nuovo spazio per un riot rituale - Il Teatro dei Mezzi Misti et al. Con i testi di: America Urrà (di Jean-Claude van Itallie) - Home on the range (di LeRoi Jones) - Il prossimo ? il Bronx (di Sonia Sanchez). Foto in nero. In copertina: Bill Shepard nella parte di Penteo in *Dionisus* in 69. Foto di Plaeanne Rubenstein

mi era stata consegnata una rivista degli anni '30 e gli restituivo una bandiera del Novo Teatro. (...) Effettivamente erano tempi in cui una rivista di teatro aveva un senso; perché a poco a poco era diventata espressione di un gruppo e di un'idea. Lo prova anche il fatto che quando me ne andai *Sipario* aveva già figliato *Teatro*, e parallelamente agiva *Fuoricampo*, e su un'analoga lunghezza d'onda sarebbero nate le raccolte saggistiche di Bartolucci».²⁶⁸

Gli succederà Cesare Sughi a cui Quadri -dopo un incidente causato da un articolo particolarmente violento di Wilcock contro la *Cantata di un mostro lusitano* di Strehler apparso proprio sull'ultimo numero della redazione Quadri, ovvero quello dell'aprile 1969. indirizzerà una lettera pubblicata, poi, sul numero di giugno, difendendo pubblicamente il suo operato e, in un certo senso, facendo una sorta di bilancio a caldo dei sette anni del suo operato.

Nella lettera Quadri giustifica e rimette in chiaro la linea pluralistica seguita nei suoi anni di lavoro redazionale in virtù della quale i titolari delle rubriche avevano sempre goduto di "completa libertà se non di un vero e proprio diritto di extraterritorialità, dovuto anche al prestigio e all'autorità dei letterati cui sono di volta in volta toccati gli incarichi".²⁶⁹

La fuoriuscita da Sipario non fu comunque, così burrascosa. Seppure non più nelle vesti di redattore, Franco Quadri continuerà a collaborare con la rivista approntando articoli e interviste da esterno sicché, ancora nel 1974, pubblicava sulla sua prima rivista un'intervista a Eugenio Barba sull'esperienza salentina intitolata *Perché l'Odin si trasferisce nel Salento*.²⁷⁰

CONVEGNO DI IVREA (9-12 giugno 1967)

Abbiamo già esaminato alcune fasi della redazione del Manifesto *Per un Convegno sul Nuovo Teatro*. Esamineremo qui gli aspetti più decisamente organizzativi del Convegno per vedere, per quanto possibile, di delimitare le responsabilità e gli apporti dei singoli anche se, quasi a dimostrazione di aver bene assorbito la lezione che veniva dalla scena, in particolare internazionale di quegli anni, il Convegno di Ivrea potrebbe, non troppo metaforicamente, essere considerato pluricefalo, ovvero frutto non di singoli, ma chiaramente di un agire critico collettivo.

Il Convegno di Ivrea, nonostante il nome, non si svolse a Ivrea, ma tra Palazzo Canavese, minuscolo paesino distante una decina di chilometri, e l'Unione Culturale di Torino, sotto l'egida promotrice del Centro Culturale Olivetti. Era stato Fadini, a detta di Capriolo, a incaricarsi di tastare il terreno con Ludovico Zorzi e, per suo tramite, con l'Olivetti stessa.

«La preparazione durò due mesi, se ne cominciò a parlare nell'autunno del '66, e si arrivò al Manifesto più o meno intorno a gennaio. L'idea era già quella di fare un Convegno. Fadini parlò con Zorzi e Zorzi, che allora si occupava dei servizi culturali dell'Olivetti, propose di fare il Convegno a Ivrea».²⁷¹

Il Convegno per un Nuovo Teatro fu, dunque, promosso dall'Unione Culturale di Torino e dal Centro Culturale Olivetti, ed ebbe come organizzatori Ludovico Zorzi, rappresentante dei servizi culturali

²⁶⁸ F. Quadri, *Fare riviste di teatro. Racconto di un'esperienza*, «Art'O», n.0, aprile 1998, pp.41-42

²⁶⁹ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 160

²⁷⁰ *Perché l'Odin si trasferisce nel Salento*, intervista con Eugenio Barba a cura di Franco Quadri, «Sipario», n.334, marzo 1974, p. 8

²⁷¹ Intervista a Ettore Capriolo di Alfredo Tradardi e Roberto Pellerey del 1987. Fa parte di una serie di interviste fatte fra il 1984 e il 1986 da Tradardi, Pellerey e Lorenzo Mango ai partecipanti del Convegno di Ivrea in preparazione del Convegno *Memorie e Utopie* di Ivrea del 1987. Documentazione riservata di proprietà dell'associazione ITACA ora in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Come è nato il manifesto "Per un nuovo teatro"*, «ateatro», n. 108.6 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=6>

Olivetti, Edoardo Fadini, come responsabile dell'Unione Culturale di Torino,²⁷² Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo e Franco Quadri.

Al Convegno si arrivò con un documento contenente gli Elementi di discussione, una sorta di pre-programma che doveva fornire i materiali per accendere e focalizzare il dibattito. Secondo Ettore Capriolo intervistato sull'argomento:

«I punti che Bartolucci, Fadini, Quadri ed io avevamo fissato attraverso le riunioni erano un po' folli, un po' utopistici, un po' generici, erano cose studiate a tavolino in due o tre week-end passati a Ivrea a discutere».²⁷³

Nel suo primo intervento a Ivrea, Franco Quadri disse: «Quando ci riunimmo nell'ottobre scorso con Augias, Bartolucci, Capriolo, poi Calenda, Bene, Guicciardini, Quartucci, Scabia, Lerici, Fadini naturalmente e gli altri per firmare quella dichiarazione che poi fu pubblicata su Sipario e lanciò questo convegno per un "Nuovo Teatro", non potevamo immaginarci quello che sarebbe poi successo. Non immaginavamo che quel termine di "Nuovo Teatro", non molto originale e coniato occasionalmente, perché desiderio del nuovo, o meglio del rifiuto di vecchi artifici dominanti sia nelle strutture che nelle tecniche, era il solo motivo che ci univa veramente tutti. Quel termine di "Nuovo Teatro" dico, sarebbe diventato di lì a poco così di moda da soppiantare, nella fantasia dei teatranti di questo Paese – dove si fanno molti più Convegni, come si sa, che spettacoli – il termine, ormai già rimuginato da qualche tempo, di "Teatro della Crudeltà"».²⁷⁴

I firmatari del manifesto non erano solo registi, attori, critici e tecnici di teatro, ma appartenevano anche ad altre discipline artistiche: musicisti, come Sylvano Bussotti, e cineasti, come Marco Bellocchio e Liliana Cavani. Alcuni di loro poi non furono realmente presenti nelle giornate di giugno: Corrado Augias, ad esempio, trovandosi a New York in quei giorni, fece pervenire una lettera che fu letta pubblicamente da Franco Quadri in sostituzione del suo intervento. Altri ancora, pur essendo presenti, non parteciparono attivamente al dibattito: è il caso di Luca Ronconi, di cui mancano registrazioni e interventi, nonostante fosse seduto tra le circa ottanta persone che assistevano alle conferenze. Altri infine, come Dario Fo, non firmarono la dichiarazione ma furono presenti, partecipando anche molto attivamente, all'incontro.²⁷⁵

Dall'altra parte della barricata in via di costruzione, qualche direttore di teatro pubblico di passaggio cercava di attenuare, o si accomunava senza far parere ai sorrisetti scettici dei molti osservatori disposti – allora – a giurar soltanto sullo straniero, o agli sbertuli romani, nostalgici d'Accademia, che prontamente al grido di «ma a scuola lo facevamo pure noi», accolsero le dimostrazioni tecniche e gli svolgimenti pratici di un Odin Teatret ancora norvegese, ancora inedito per l'Italia (...).²⁷⁶

Per quanto riguarda la messa a punto di una programmazione di spettacoli e spettacoli-conferenze a cui dare voce nei tre giorni di Convegno, ben poche sono le notizie sulle cosiddette "chiamate". L'unica di cui si ha certezza riguardante l'Odin Teatret di Eugenio Barba che giunse al Convegno di Ivrea proprio su invito di Franco Quadri.

²⁷² Intervista a Nuccio Ambrosino.. Fa parte di una serie di interviste fatte fra il 1984 e il 1986 da Alfredo Tradardi, Roberto Pellerey e Lorenzo Mango ai partecipanti del Convegno di Ivrea in preparazione del Convegno *Memorie e Utopie* di Ivrea del 1987. Documentazione riservata di proprietà dell'associazione ITACA ora in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò*, «ateatro», n. 108.11 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=11>

²⁷³ Intervista a Ettore Capriolo di Alfredo Tradardi e Roberto Pellerey del 1987. Fa parte di una serie di interviste fatte fra il 1984 e il 1986 da Tradardi, Pellerey e Lorenzo Mango ai partecipanti del Convegno di Ivrea in preparazione del Convegno *Memorie e Utopie* di Ivrea del 1987. Documentazione riservata di proprietà dell'associazione ITACA ora in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò*, «ateatro», n. 108.11 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=11>

²⁷⁴ Dalla trascrizione del dibattito della mattina del 10 giugno 1967 parzialmente confluito in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Come è nato il manifesto "Per un nuovo teatro"*, «ateatro», n. 108.6 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=6>

²⁷⁵ F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Come è nato il manifesto "Per un nuovo teatro"*, «ateatro», n. 108.6 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=6>

²⁷⁶ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 6

«Ho conosciuto Barba nel '62 quando era solo un allievo di Grotowski. Venne a “Sipario” per propormi un fascicolo sul teatro polacco. Ho con lui un’amicizia personale che poi è continuata, così quando ho avuto la notizia che aveva formato un gruppo, l’ho invitato ad Ivrea. Ad Ivrea furono gli attori a trovarsi a mal partito. C’erano degli intellettuali a partire da Ronconi e da Arbasino (che pure non aveva una pratica teatrale) che dicevano che quegli esercizi li avevano fatti da studenti in Accademia e che mai avrebbero potuto diventare spettacoli; li consideravano come una cosa acquisita, che non poteva diventare un discorso teatrale. Il lavoro di Barba non è stato assolutamente capito; quello che poi lui propose, non furono che dimostrazioni di lavoro».²⁷⁷

Ad Ivrea l’Odin Teatret di Barba presentò nella serata del 10 giugno²⁷⁸ presso la sede dell’Unione Culturale di Torino “Estratti da *Ornitophilene*” con gli attori-performer Torgeir Wethal, Else-Marie Laukvik e Anne-Trine Grimnes.²⁷⁹

Il ricordo di Barba di quella partecipazione, testimonia non solo il ruolo di “organizzatore” avuto nel caso specifico da Franco Quadri, ma anche dell’importanza di quell’evento come momento di scambio di conoscenza tra realtà diverse che in quel momento lavoravano per una reale sperimentazione del lavoro teatrale.

«Io mi domando come mai fui invitato a Ivrea, dato che tutti i partecipanti erano italiani; in realtà si trattava di un’iniziativa che con un’intuizione eccezionale riuniva tutti i rappresentanti di una determinata “nicchia ecologica” teatrale che quasi non erano coscienti di appartenervi, avendo profili ed energie differenti.

Ricordo che fu Franco Quadri ad invitarmi. Io rimasi meravigliato arrivando con i miei attori e scoprendo che era un’iniziativa molto nazionale. [...]

Noi eravamo completamente isolati e ignorati in Danimarca, il fatto che fossimo stati invitati a Ivrea è stato il nostro primo riconoscimento all’estero, che ebbe a livello psicologico un’importanza estrema per gli attori e per me. [...] Io mancavo da molti anni dall’Italia, e quella fu la prima volta che vi ritornavo. Ivrea rappresentò soprattutto l’incontro con Dario Fo: da questo incontro è nata, oltre all’amicizia, una serie d’incontri professionali a Holstebro in Danimarca che hanno avuto un’importanza enorme per la Scandinavia.[...]

Con Ivrea ebbi la sensazione che esisteva perché uno esiste se la coscienza dell’altro te lo fa notare, se vi è un osservatore, che a volte chiamiamo spettatore, ma soprattutto se vi è un osservatore dal di fuori che ti conferisce, ti investe di un significato o di un’importanza, di un profilo che uno a volte sopravvaluta o sottovaluta».²⁸⁰

Ivrea, in effetti, al di là degli esiti più conosciuti anche a livello di fraintendimenti e di nascita di fazioni, fu un luogo importante per conoscersi. È Leo De Berardinis a riconoscere questa funzione non secondaria del Convegno:

«Ivrea fu importante più che altro perché fece il punto sulla situazione in termini reali. [...] Alcuni di noi a Roma avevano l’esigenza di un cambiamento, non come aspirazione ma come necessità: per alcuni di noi la realtà teatrale era già cambiata, ma c’era bisogno di farla funzionare, di organizzarla. In effetti doveva essere un modo per conoscersi: per esempio io non conoscevo affatto Carmelo Bene

²⁷⁷ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.509

²⁷⁸ Per la data di presentazione del lavoro dell’Odin all’interno del Convegno di Ivrea ci siamo affidati alla ricostruzione completa del calendario in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Il programma e la cronaca*, «ateatro», n. 108.7 (2007,) <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=7>

Una ricostruzione più recente e dettagliata delle giornate del Convegno è ora disponibile in D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Cap. 4. Il convegno di Ivrea, Pisa, Titivillus, 2010, pp. 227-256

²⁷⁹ Estratti da *Ornitophilene*. Regia di Eugenio Barba. Odin Teatret di Oslo. Interpreti: Torgeir Wethal, Else-Marie Laukvik, Anne-Trine Grimnes. Torino, Unione Culturale, Convegno per un nuovo teatro, giugno 1967 notizia tratta da F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 721

²⁸⁰ Intervista a Eugenio Barba. Fa parte di una serie di interviste fatte fra il 1984 e il 1986 da Tradardi, Pellerey e Lorenzo Mango ai partecipanti del Convegno di Ivrea in preparazione del Convegno *Memorie e Utopie* di Ivrea del 1987. Documentazione riservata di proprietà dell’associazione ITACA ora in F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò*, «ateatro», n. 108.11 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=11>

– lo conoscevo solo di nome e in quel periodo avevo visto soltanto un suo spettacolo – come non conoscevo personalmente Mario Ricci. [...] Ci si conobbe lì».²⁸¹

E se per Leo De Berardinis, Ivrea segnò il momento di conoscenza personale con Carmelo Bene e Mario Ricci, per Eugenio Barba e l'Odin Teatret fu il luogo in cui si stabilì una assonanza e un contatto con Dario Fo e Luca Ronconi poi confluiti in una serie di incontri professionali a Holstebro.

Barba conosce Dario Fo durante il Convegno di Ivrea. È Franco Quadri a segnalargli il lavoro di Fo e quello di Ronconi, così, una volta tornato ad Holstebro, l'Odin, che in quel momento ha un interesse di incisione politica nei confronti della propria città, dà avvio ad una serie di progetti teatrali innovativi per la cittadina danese.

Nel 1968 lo spettacolo di Fo intitolato *La signora è da buttare* viene presentato per quattro volte a Holstebro prima di essere replicato a Copenhagen e a Stoccolma. Seguendo la richiesta di Barba per cui Dario Fo avrebbe dovuto presentare, oltre allo spettacolo, una dimostrazione del suo modo di lavorare all'interno di un seminario, l'attore italiano fu stimolato a proporre una serie di scene, poco più che improvvisazioni, di quello che sarebbe diventato poi il suo lavoro indubbiamente più conosciuto *Mistero Buffo*.

Sulla base, comunque, del successo dell'iniziativa e della ricezione dello spettacolo di Fo, Barba invita l'anno successivo Ronconi a presentare il suo colossale *Orlando Furioso* a Holstebro. L'Odin Teatret che non disponeva di finanziamenti, fa in modo di coinvolgere l'associazione dei commercianti della città che, anche grazie al successo del precedente progetto dedicato a Dario Fo, decide di accettare la proposta dell'Odin diventando così di fatto la finanziatrice dell'evento permettendo, così, a migliaia di spettatori di assistere gratuitamente all'*Orlando Furioso* di Ronconi i cui biglietti potevano essere semplicemente prenotati e ritirati in Comune da tutti i cittadini desiderosi di partecipare.²⁸²

Ma tornando al Convegno di Ivrea, e focalizzandoci sulla percezione che ne maturò di lì ad alcuni anni Franco Quadri possiamo constatare che ciò che di quell'evento il critico ne ritenne come esperienza fondamentale fu forse una certa disparità tra le intenzioni e gli effetti scatenati.

«Forse per i più ottimisti lo scopo era constatare l'esistenza di un movimento, o promuoverla, magari scimmiettando l'incanalamento di quella marea che dal '63 si era abbattuta contro le paratie del mondo letterario, con qualche straripamento dagli argini, e che proprio allora andava producendo i suoi effetti sulla scala degli organigrammi; tanto è vero che, onde evitar confusioni, subito dalla parte del Nuovo Teatro ci s'affrettò a affermare che la stesura di un manifesto comune non voleva significare la costituzione di un altro gruppo di potere (...)

Forse un movimento no, dato che le individualità erano troppo spiccate e le direttrici d'azione di divaricavano nettamente, ma qualcosa da Ivrea, con le sovvenzioni del Centro Studi di Olivetti, sarebbe pure uscito: per esempio, l'accoppiamento – automatico, come nelle espressioni «turpe individuo» o «torbido ambiente» - dell'aggettivo «ufficiale» al sostantivo «teatro», a designare in modo non equivoco e con accezione non positiva tutta l'area degli Stabili, ai cui fini innovatori di enti dediti al «pubblico servizio» si continuava pigramente a prestar fede fin dal lontano 1947, anno di fondazione del Piccolo Teatro della Città di Milano. Su questa differenziazione e sulla contestazione di un modo di fare e d'intendere il teatro si battevano tutti, i futuri esegeti nelle tesi destinate alla discussione e mai elaborate nei dibattiti del Convegno, le innumerevoli parate di parole dove le tentazioni di una nuova estetica interdisciplinare e contemporanea si allineavano, con qualche *distinguo*, alla preoccupazione di non

²⁸¹ Intervista a Leo De Berardinis. Fa parte di una serie di interviste fatte fra il 1984 e il 1986 da Tradardi, Pellerey e Lorenzo Mango ai partecipanti del Convegno di Ivrea in preparazione del Convegno *Memorie e Utopie* di Ivrea del 1987. Documentazione riservata di proprietà dell'associazione ITACA ora in

F. Bono, *Dossier Ivrea 1967. Le opinioni di chi partecipò*, «ateatro», n. 108.11 (2007), <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=11>

²⁸² Notizie tratte dall'inventario online del Fondo Odin Teatret compilato da Mirella Schino e Francesca Romana Rietti in collaborazione con Eugenio Barba. Odin Teatret Archives (OTA), Fonds Odin Teatret, Activities. Binder 32 http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/FONDS_ODIN_UK.pdf pp. 23-24

guastarsi tutte le piazze, e anche le conferenze-spettacolo, sigla prescelta per le esemplificazioni di lavoro dei gruppi, arricchite spesso da dichiarazioni di poetica».²⁸³

Associazione Nuovo Teatro

Eppure la vera occasione mancata di Ivrea, anche se non connessa alle quattro giornate del Convegno, quanto ai suoi strascichi successivi riguardò proprio la capacità di costituire un circuito alternativo al monopolio degli Stabili.

Il tentativo, in effetti, di riunire i protagonisti del Convegno, di costituirli in una sorta di cartello e di creare le basi per una rete di sale teatrali e/o alternative che ospitassero queste compagnie era l'intento su cui era nata, ad Ivrea, l'Associazione Nuovo Teatro che aveva in Lerici il suo presidente,²⁸⁴ e in Quadri un organizzatore e, indubbiamente, il maggiore promotore.

«Ad Ivrea non stabilimmo un cartellone, ma le basi per un circuito che poi non c'è stato. Il cartellone si è fatto a Milano e Torino. Ricordo di una riunione in cui un attore del Teatro del Leopardò chiese insistentemente di entrare nell'associazione. Tutti si misero a ridere, solo Quartucci lo difese dicendo che quello era un suo bravo, 'vecchio' attore: si trattava di Rimondi. Gli altri gruppi lo respinsero in massa. Quelli che facevano parte dell'associazione infatti, godevano del diritto di votazione per l'ingresso di altri membri nell'associazione stessa.

Erano tutti uniti nell'esclusione di altri, ma non certo fra loro. In teatro non c'è mai stata unità. Basti vedere come è finita questa cosa: dopo un mese erano tutti in direzioni diverse. (...) Hanno cercato di unirsi in un organismo per avere forza, ma non sono riusciti a stare insieme che moderatamente; bastava che il nemico numero uno che era il teatro stabile, offrisse loro di recitare in uno spettacolo, che subito si precipitavano, vedi l'esempio di Nanni e di Calenda col Teatro dei Centouno al Piccolo di Milano».²⁸⁵

È stato Quadri nel 1972, in una relazione presentata al Festival di Chieri in una edizione significativamente intitolata *L'avanguardia isolata*, a ricostruire, abbastanza dettagliatamente, le fasi di questa breve seppure fallimentare esperienza.

«Il Convegno di Ivrea, che riuniva gruppi sperimentali, critici, operatori culturali, fu contraddistinto da due tendenze determinanti: la spinta ad un accordo simbiotico tra le compagnie o era sollecitato dall'esigenza di esperienze in comune del tipo di «laboratorio» - o appunto dalla spinta a formare un tessuto organizzativo nuovo ed indipendente.

Ma era anche viziato da una serie di malintesi e di aderenze interessate: l'Associazione Nuovo Teatro che uscì dal Convegno si reggeva in realtà più che su una vera comunanza di intenti, su un sottile connettivo di strumentalizzazione:

- compagnie che tendevano ad «usare» i critici compagni di strada;
- critici che cercavano con la formula dell'avanguardia di rifarsi una verginità magari in buona fede, si badi bene.

Pesava su quel conglobamento di parte, ed era anche in parte spiegabile data la situazione ambientale di rigetto in cui si trovavano ad operare, una tendenza a fare dell'unione di forze un trampolino, magari di alternativa, al potere. Troppe riserve mentali, troppi giuramenti di fedeltà, e contemporaneamente troppi ammiccamenti all'establishment.

²⁸³ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 5-6

²⁸⁴ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.506

²⁸⁵ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp.504-505

Già ne era uno specchio la preoccupazione legalitaria che aveva aperto all'inizio le porte dell'Associazione indiscriminatamente a tutte le compagnie che ne avessero fatto richiesta, senza che si richiedesse come base di partenza per una lotta comune né un intento di ricerca e di sperimentazione ugualmente serio, né un'identità di contestazione e un rifiuto radicale di una concezione mercantile dello spettacolo.

Lo statuto era poi la degna sintesi di un compromesso: conseguenza dell'aver voluto organizzarsi in un'associazione burocratica, con una regolamentazione derivante in via di principio dalla Filmakers Cooperative di Mekas —che in quel momento sembrava a qualche socio il modello utopico di ogni perfezione, anche se poi sappiamo come è finita— ma in realtà ricalcata sulle norme regolamentari tipiche di una comune società per critici.

Così il rifiuto dell'establishment toccava i moduli di espressione degli spettacoli e le affermazioni di principio, più che la strutturazione dell'apparato.

Si noti che questa è anche un'autocritica perché chi parla era coinvolto nella questione e si riconosce anche più di altri responsabile di questi errori.

Su queste basi il sospirato *circuito alternativo* non nacque mai. Si fece anche un certo censimento di sale indipendenti, circoli privati, cral, teatrini nelle diverse città disposte ad ospitare i gruppi dell'Associazione ed ad una azione di scambio ma raramente potevano pagare un fisso anticipato, ed allora la trasferta si risolveva per lo più in una avventura per la compagnia.

I gruppi non venivano poi ospitati tutti indiscriminatamente, suscitando le logiche reazioni: finivano col viaggiare i gruppi più affermati, che in ogni caso non sarebbero rimasti scoperti.

La sola Rassegna completa dell'Associazione Nuovo Teatro fu organizzata a Milano, città-sede dell'iniziativa, in un teatrino privato e borghese, *gentilmente* concesso: riuscirono ad avvicinarsi, a percentuale, con incassi miseri, quattro compagnie; poi la stagione fu bruscamente interrotta e la gentile concessione bruscamente revocata dalla padrona del locale».²⁸⁶

Il primo e unico cartellone della stagione 1967/68 dell'Associazione Nuovo Teatro, pubblicizzato in appendice sulla neonata rivista «Teatro» di Fadini-Bartolucci-Capriolo, riuniva, in una sorta di cartello, appunto, le realtà emerse durante il Convegno.

Gruppo Antonin Artaud/Teatro Bianco (Bologna) con *Coram Populo* di August Strindberg. Regia di Alessandro Cane. Interpreti: Alessandro Cane, Matilde Marullo, Nadia Pazzaglia, Arnaldo Picchi, Andrea Sassi.

Teatro del Centouno (Roma) con *Riflessi di conoscenza* di Corrado Augias. Regia di Antonio Calenda. Scena di Franco Nonnis. Interpreti: Gigi Proietti; Paila Pavese, Gianfranco Barra.

Compagnia De Berardinis Peragallo (Roma) con *La faticosa messinscena dell'Amleto di Shakespeare* spettacolo cinetatrale di Leo De Berardinis e Perla Peragallo. Proiezioni di Alberto Grifi e Masini. E con *Sir & Lady Macbeth* di Leo e Perla, Interpreti: Leo De Berardinis, Perla Peragallo.

Compagnia INFORMATIVA '65 (Milano) con *Il piccolo Malcolm e la sua lotta contro gli eunuchi* di David Halliwell. Regia di Massimo Binazzi. Scene di Luca Crippa. Interpreti: Silvia Arzuffi, Enrico Carabelli, Patrizio Caracchi, Mario Mattia Giorgetti, Rodolfo Traversa, Elena Vicini.

Gruppo L'ARMADIO (Roma) con *I nomi del potere* di Jerzy Broskiewicz e *La fabbrica dei miti* di Marco Ligini. Regie: Marco Ligini e Gianni Supino. Interpreti: Vittorio Artesi, Marina Fiorentini, Rossano Jarenti, Federico Pietrabruna, Roberto Marelli, Vittorio Ciccocioppo.

Compagnia La Loggetta (Brescia) con *La rigenerazione* di Italo Svevo. Regia: Mina Mezzadri. Scena: Renato Borsoni. Musiche: Camillo Togni. Interpreti: Aldo Engheben, Maresa Giacomantonio, Maria Teresa Giudici, Luigi Mezzanotte, Marco Mariani, Andreina Ferrari.

Arden of Feversham di Anonimo del XVI sec. Di Carmelo Bene e Salvatore Siniscalchi. Regia: Carmelo Bene. Scene: Salvatore Venditelli. Interpreti: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Ninetto Davoli, Vasco Santoni.

²⁸⁶ F. Quadri, *Organizzazione e prospettive*, intervento a *L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*, Rassegna «I giovani per i giovani», Chieri 30 giugno-9 luglio 1972, in «La scrittura scenica», n. 8 (1974), pp.135-137

Gruppo Nuova Cultura (Napoli) con *Self-made-man* di Nino Russo. Regia: Nino Russo. Interpreti: Dely De Maio, Valeria Nardone, Franco Santariello, Nando Villella.

Teatro Orsoline 15 (Roma) con *Edgar Allan Poe* di Mario Ricci, *Invocazione* di Nanni Balestrini e *James Joyce* di Mario Ricci. Regie: Mario Ricci. Interprete principale: Claudio Previtera.

Teatrogruppo (Genova) con *Majakovskij & C. alla rivoluzione d'ottobre. Spettacolo collage sul teatro russo d'avanguardia* a cura di Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Roberto Lerici, Marco Parodi e Carlo Quartucci. Regia: Carlo Quartucci. Montaggio scenico e elementi visivi a cura di Magdalo Mussio. Consulenza musicale di Luigi Pestalozza. Interpreti: Luigi Castejon, Massimo Castri, Piero Domenicaccio, Laura Panti, Marco Parodi, Roberto Vezzosi.²⁸⁷

Il “teatrino privato e borghese, *gentilmente* concesso”,²⁸⁸ a cui Quadri fa riferimento può essere identificato, molto verosimilmente, con il Teatro San Marco dove, in effetti, Leo e Perla presentarono nel novembre del 1967 *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* recensito dallo stesso Quadri con un articolo su Panorama.²⁸⁹ Ancora Quadri nella sua relazione a Chieri ritraccia l'evolversi di quegli eventi:

«In quegli stessi giorni un gruppo dell'Associazione che affrontava indipendentemente un circuito di sale regolari e del partito comunista era costretto a sciogliersi nel sud per inadempienze contrattuali dell'impresario che, detto per inciso, dell'Associazione era anche un partecipante.

Insomma non fu un successo, anche perché si procedette magari con entusiasmo, ma dilettantisticamente, senza cercare una distinzione agli spettacoli, senza una ricerca di pubblico.

Del resto tutti quelli che si prodigavano per l'Associazione lo facevano a scapito del proprio lavoro, gratuitamente, rimettendoci anzi delle quote, qualcuno ahimé cono notevoli perdite di denaro. (...)

Nell'estate del '68, a chiusura di questa prima e non felice stagione, l'Associazione si scioglieva.

I gruppi sperimentali rimanevano in una situazione di stallo, sopravvivendo in una maniera o nell'altra, con gli incassi nelle loro sedi chi le aveva, con qualche ingaggio mecenatesco dei circoli privati, conservando alcuni contatti stabiliti dal «giro» dell'Associazione, stabilendo nuovi contatti più che con i teatri stabili, con circuiti regionali più aperti, come ad esempio l'Ater o l'Arci toscano: qua e là fiorivano anche le Rassegne antologiche.

Era il tempo dell'occupazione della Triennale, della prima contestazione artistica, della cogestione. L'Ater lanciava la Comunità, Fo lasciava i teatri del centro per recitare nelle camere del lavoro. Un momento di conversazioni politiche. Era questo, come è noto, l'occasione per il lancio di un vero circuito alternativo in Italia, nelle case del popolo, nelle cooperative, nelle fabbriche, prima grazie all'Arci e poi grazie alla Comune».²⁹⁰

Eppure la riprova di quanto la formula del circuito alternativo fosse vincente e di come una causa non secondaria del fallimento di questa esperienza sia da ricercare nella commistione di personalità dalle individualità decisamente troppo spiccate e dalle linee di ricerca a volte disparate, sta nel fatto che il circuito diede piena prova di funzionalità in occasione delle tournées di due gruppi stranieri importanti come il Teatro Estudio della Habana e l'Open Theatre, che seppure fossero i più costosi, poterono contare sul loro richiamo esotico per avere una buona ricezione di pubblico.

²⁸⁷ Il cartellone definitivo dell'Associazione Nuovo Teatro fu pubblicato in appendice, come inserzione pubblicitaria, sulla rivista «Teatro» di Bartolucci, Capriolo e Fadini. «Teatro» Anno II, n.2, autunno-inverno 1967-68, p.158

²⁸⁸ F. Quadri, *Organizzazione e prospettive*, intervento a *L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*, Rassegna «I giovani per i giovani», Chieri 30 giugno-9 luglio 1972, in «La scrittura scenica», n. 8 (1974), pp.135-137

²⁸⁹ F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 148

²⁹⁰ F. Quadri, *Organizzazione e prospettive*, intervento a *L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*, Rassegna «I giovani per i giovani», Chieri 30 giugno-9 luglio 1972, in «La scrittura scenica», n. 8 (1974), pp.135-137

La notte degli assassini di José Triana del Grupo Teatro Estudio de La Habana fu presentato al Teatro Ridotto di Venezia all'interno del Festival della Biennale nell'ottobre 1967.²⁹¹ È lo stesso Quadri, nella recensione dell'evento scritta per Panorama, a segnalarne la connessione con l'attività dell'Associazione.

«Venuto in Europa per soli quindici giorni per presentare *La notte degli assassini* di José Triana al Théâtre des Nations di Parigi, il Teatro Estudio dell'Avana è stato poi invitato ai Festival di Avignone e di Venezia: la tournée è continuata poi in altre città italiane, nel circuito di sale del "Nuovo Teatro". L'innesto dei moduli del teatro della crudeltà e dell'avanguardia americana su una base di elementarità popolare dà allo spettacolo una straordinaria forza di suggestione e ne fa allo stesso tempo una manifestazione istintiva che ricorda i procedimenti dello psicodramma».²⁹²

Un'altra delle poche iniziative coronate da successo dell'Associazione Nuovo Teatro fu l'organizzazione della tournée italiana dell'Open Theater di Joseph Chaikin di cui si ricorda la presentazione a Roma, al Teatro delle Arti per la stagione 1968 del Teatro Club, di *The Serpent: A Ceremony*²⁹³ (2-3 maggio 1968) e di *Masks*,²⁹⁴ un collage di testi e canzoni da Eugène Ionesco, Bertolt Brecht, Mark Twain, Megan Terry, Maria Irene Fornes, Patricia Cooper e canzoni di Richard Peaslee (4-5 maggio 1968).²⁹⁵

In particolare *Masks*, dopo le repliche romane, giunge a Milano dove viene presentato non nella sede del Teatro San Marco -luogo in cui erano state presentate le quattro opere del cartellone "italiano"- ma al Teatro Manzoni dimostra chiaramente la capacità del circuito di organizzare gli eventi tenendo ben

²⁹¹ *La notte degli assassini* di José Triana. Regia Vicente Revuelta. Compagnia Grupo Teatro Estudio de La Habana. Scene e costumi Raul Oliva. Interpreti Vicente Revuelta, Ada Nocenti, Miriam Acevedo. Venezia, Festival della Biennale, Teatro Ridotto, ottobre 1967

Notizia tratta da F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 440

²⁹² F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p.440

²⁹³ *The Serpent: a ceremony*, creato dall'Open Theater Ensemble di New York in collaborazione con Jean-Claude van Itallie. Regia di Joseph Chaikin. Interpreti: Joyce Aaron, Raymond Barry, James Barbosa, Jenn Ben-Yakov, Shami Chaikin, Brenda Dixon, Ron Faber, Cynthia Harris, Philip Harris, Jayne Haynes, Ralph Lee, Dorothy Lyman, Peter Maloney, Ellen Schindler, Tina Shepard, Barbara Vann, Lee Worley, Paul Zimet. Roma, Teatro Club e Associazione Nuovo Teatro, Teatro delle Arti, 2 maggio 1968. Notizia tratta da F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 723

²⁹⁴ *Masks*, serata di entertainments scelti dal seguente repertorio: *Masks*, improvvisazione creata dall'Open Theater Ensemble; *Sunday Morning*, improvvisazione da *War Prayer* di Mark Twain, creata dall'Open Theater Ensemble. Direzione musicale di Kendall Kardt; *Zapping the Cong* di Richard Peaslee. Direzione musicale di Kendall Kardt; *State of Union* creato dall'Open Theater Ensemble. Direzione di Peter Feldman; *Foursome* di Eugène Ionesco. Direzione di Peter Feldman. Elementi scenici di Ralph Lee. Interpreti: Ron Faber, Peter Maloney, James Barbosa, Tina Shepard; *Locked action*, creato dall'Open Theater Ensemble. Direzione di Paul Zimet. Interpreti: Jenn Ben-Yakov, Brenda Dixon, Ron Faber, Jayne Haynes, Ellen Schindler, Paul Zimet; *Clown Play* da *Badener Lehrstücke* di Bertolt Brecht. Direzione di Joe Chaikin e Rhea Gaisner. Costumi di Gwen Fabricant. Direzione musicale di Kendall Kardt. Interpreti: Peter Maloney, Ralph Lee, James Barbosa; *Games* improvvisazione con Tina Shepard, Paul Zimet, Ralph Lee, Dorothy Lyman; *The Red Burning Light* di Maria Irene Fornes. Direzione di Frederick de Boer. Coreografia di James Barbosa. Interpreti: Ron Faber, Ralph Lee, Paul Zimet, Ellen Schindler, Dorothy Lyman, Jayne Haynes, Barbara Vann, James Barbosa; *Square Dance* improvvisazione creata dall'Open Theater Ensemble; *The Bill of Rights*, creato dall'Open Theater Ensemble. Direzione di Peter Feldman; *Witness* di Patricia Cooper. Direzione di Roberta Sklar. Interpreti: Philip Harris, Cynthia Harris, Ralph Lee; *Keep Tightly Closed in a Cool Dry Place* di Megan Terry. Direzione di Peter Feldman. Interpreti: James Barbosa, Philip Harris, Ron Faber; *Wild Mountain Thyme* improvvisazione creata dall'Open Theater Ensemble. Direzione musicale di Kendall Kardt. Interpreti: Joyce Aaron, Raymond Barry, James Barbosa, Jenn Ben-Yakov, Shami Chaikin, Brenda Dixon, Ron Faber, Cynthia Harris, Philip Harris, Jayne Haynes, Ralph Lee, Dorothy Lyman, Peter Maloney, Ellen Schindler, Tina Shepard, Richard Snyder, Barbara Vann, Lee Worley, Paul Zimet. Roma, Teatro Club e Associazione Nuovo Teatro, Teatro delle Arti, 4 maggio 1968.²⁹⁴ Milano, Teatro di via Manzoni, giugno 1968. Notizia tratta da F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 106

²⁹⁵ *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-1984*, (a cura di) Giustina Castoldi, Paola Columba, Tiziana Casali, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. 68

presenti le incidenze di richieste tecniche, capienza del teatro e aspettative di pubblico da calibrare, per quanto possibile, sui singoli eventi.

Il fatto che per Franco Quadri l'esperimento dell'Associazione Nuovo Teatro rappresentasse non solo per il Nuovo Teatro, ma probabilmente e più generalmente per il teatro in Italia, un'occasione mancata vien fuori dall'evidenza che, ancora nel 1977, nello stendere la "non-introduzione" al volume su *L'avanguardia teatrale in Italia*, tratteggia:

«Il destino storico dell'avanguardia di estinguersi (o di perdere il diritto al suo nome anticipatore) dopo aver percorso, permesso assimilazioni, rifornito di materiali, favorito evoluzioni ai più diversi livelli, risalta anche nella situazione italiana. Qui non è certo il pericolo di una istituzionalizzazione a provocare rivolgimenti, se ne parlerà semmai tra qualche anno. (...) Qui è proprio la perdurante mancanza di un circuito, aldilà delle scarse rassegne, dei rari appuntamenti ghehettizzanti, a rendere impossibile la verifica di fronte a un pubblico, quando si sia esaurito il previsto numero di repliche nella cantina di casa —nel caso la si possieda— a vanificare il lavoro con un senso distruttivo e controproducente di inutilità».²⁹⁶

Prime attività organizzative: Living, Odin e il Club Nuovo Teatro

Porta la data del 1966 la primissima iniziativa che consacra Franco Quadri ad una militanza critica che non si limita alla pagina scritta o all'accompagnamento ermeneutico, ma ad una pratica coraggiosamente imbevuta di manualità organizzatrice. Si tratta di una serata evento a Palazzo Durini di Milano in cui ssi presentavano, insieme, *Visage* di Luciano Berio con Cathy Berberian e *Free Theatre Piece* del Living Theatre.²⁹⁷ Era la serata del 30 maggio 1966 e lo «scandaloso» happening milanese del Living Theatre venne concluso con l'intervento della polizia dopo che la contessa Borletti, proprietaria dell'immobile, si prodigò graziosamente a elargire alcuni schiaffi a Marisa Rusconi, la moglie di Franco Quadri, che aveva organizzato l'evento.²⁹⁸

Franco Quadri ha ricordato così quei momenti:

««Quando il Living è arrivato a Roma, la gente si è picchiata, e così pure a Milano, dove io ero l'organizzatore dell'happening. Il Living ne ha fatte succedere di tutti i colori e ogni volta ha richiamato grandi folle; è stato un fenomeno di costume sociale, oltre che artistico e può avere dei riscontri con i balinesi che incontrarono Artaud negli anni '30 o con l'arrivo dei balletti russi a Parigi ai tempi di Diaghilev. Furono avvenimenti di cui parlarono tutti. Ma le cose non si possono tenere a galla per forza, se poi il linguaggio diventa superato»».²⁹⁹

È l'inizio della sua lezione di militanza organizzatrice che nel giugno 1970 porterà ancora, sempre a Milano, al Palcoscenico del Teatro di via Manzoni,³⁰⁰ *FERAI* dell'Odin Teatret di Eugenio Barba.³⁰¹

²⁹⁶ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 16

²⁹⁷ *Visage* di Luciano Berio con Cathy Berberian e *Free Theatre Piece* del Living Theatre. Milano, Palazzo Durini, 30 maggio 1966. Notizia tratta da F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 720

²⁹⁸ <http://www.ateatro.org/mostranotizie2.asp?num=137&ord=27>

²⁹⁹ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp. 515

³⁰⁰ *FERAI* di Peter Seeberg. Adattamento e Regia Eugenio Barba. Compagnia Odin Teatret di Holstebro. Costumi Iben Nagel Rasmussen; Jacob Jensen. Interpreti Else Marie Laukvik, Torgeir Wethal, Ulla Alasjärvi, Marisa Gilberti, Iben Nagel Rasmussen, Carita Rindell, Juha Häkkanene, Soren Larsson. Milano, Palcoscenico del Teatro di via Manzoni, giugno 1970. Notizia tratta da F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 11

³⁰¹ Un interessante carteggio relativo all'organizzazione della tournée italiana di Feraì dell'Odin Teatret e in particolare con Franco Quadri per la presentazione milanese di cui Quadri era il promotore è conservata presso l'Archivio dell'Odin Teatret a Holstebro. Cfr. Inventario online del Fondo Odin Teatret compilato da Mirella Schino e Francesca Romana Rietti in collaborazione con Eugenio Barba. Odin Teatret Archives (OTA), Fonds Odin Teatret, Activities. Binder PERF-E –B.1 http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/FONDS_ODIN_UK.pdf p.51

Di Ferai nella versione milanese, scriverà anche una recensione destinata ad apparire su Panorama, e che, non pubblicata sul settimanale, rientrerà poi nella raccolta di pezzi *La politica del regista*. «Per Eugenio Barba, allievo di Grotowski ma ormai padrone di una linea di sperimentazione indipendente dal maestro, il teatro non può dirigersi alle masse. Determinante per la sopravvivenza di questo tipo di comunicazione è la possibilità di un contatto immediato tra una piccola comunità di spettatori in posizione paritaria (e di qualsiasi ceto) e l'attore. Così il terzo e più noto spettacolo del suo teatro-laboratorio, *Ferai*, è un rito che ammette solo sessanta spettatori disposti su due file che si fronteggiano a ellisse, lasciando il posto a un'azione centrale che a tratti si spinge anche dietro al pubblico; gli spettatori costituiscono l'unico elemento scenografico e nel corso dell'azione si trovano spesso equiparati a alcuni degli attori, ridotti come loro a testimoni dell'atto recitativo degli altri. La storia di Ferai (città della Tessaglia, ma anche antico nome di un arcipelago scandinavo) rivive in una eccezionale carica di tensione. E anche questo è necessario, perché la comunicazione dello spettacolo, secondo un principio di Einstein, è soprattutto emozionale; la vicenda stessa, che può sembrare rigorosamente schematizzata, è invece in definitiva aperta e permette a ciascuno spettatore una diversa razionalizzazione (...)».³⁰²

Superato il Convegno di Ivrea e in contemporanea all'esperienza dell'Associazione Nuovo Teatro, Franco Quadri dà avvio al Club Nuovo Teatro, primo filmstudio milanese specializzato in proiezioni di cinema d'autore e opere underground.

Il filmstudio milanese, che testimonia come in Franco Quadri l'interdisciplinarietà non fosse solo un manifesto programmatico, ma parola da tradurre nella realtà lavorativa di ogni giorno, sebbene condividesse con l'Associazione di promozione teatrale il nome e alcuni componenti, ebbe una vita meno effimera e più incidente dell'altra.

«Per anni con Capriolo, Scabia e altri, abbiamo diretto un club qua a Milano che si chiamava Club Nuovo Teatro, ma che proponeva per quello che si poteva, dei film dell'underground italiano e americano».³⁰³

E in effetti, prima alla Galleria Il Parametro e in seguito presso l'Umanitaria, lo Studio Orti e il Cinema De Amicis, il Club Nuovo Teatro, che aveva la sua sede organizzativa in via Caradosso 6, esplicò la sua attività dal 1967 al 1972.

Nato sulla scia dell'esperienza del *Filmstudio 70* di Roma, esperienza che risale proprio alla fine degli anni '60, Quadri e compagni applicano anche a Milano l'inedita formula del "Club-cinema" destinata ad estendersi, nel corso degli anni Settanta, in molte città d'Italia.

I Club-cinema – secondo la testimonianza di Adriano Aprà che aveva gestito il Filmstudio nei primi anni di attività – nascevano su presupposti avventurosi, col gusto e una capacità di improvvisazione che ne garantivano la vitalità e, rompendo con quell'accademismo culturale che caratterizzava, invece, i tradizionali Cineclub, ne segnalavano la sterilità, perlomeno al livello di una proposta volta al futuro.³⁰⁴

Nei nuovi "Cineclub" – scrivono Andrea Melodia e Sergio Toffetti ponendo in raffronto vecchi e nuovi Cineclub – il pubblico, al di là degli artifici associativi messi in atto, era sostanzialmente legato alla scelta di un prodotto qualificato che gli veniva quasi sempre offerto in quantità sovrabbondante rispetto alla capacità di consumo del singolo. Invece nel vecchio Cinecircolo il pubblico era chiamato a partecipare continuativamente a una ricerca comune che passava attraverso una serie di appuntamenti prefissati. Nel primo caso prevalevano quindi la diffusione e il sostegno al prodotto sostanzialmente emarginato dal mercato; nel secondo l'aspetto associativo, non limitato alla cooperativa dei promotori, ma "offerto" a tutti i soci, e la mobilitazione di un gruppo precostituito attorno a obiettivi di ricerca comune.³⁰⁵

³⁰² F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 11

³⁰³ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p. 516

³⁰⁴ A. Aprà, *I club cinema: da dove? verso dove? in L'altro schermo- Libro bianco sui cineclub, le sale d'essai, e i punti di diffusione cinematografica alternativa*, (a cura di) Grassi G., Venezia, Marsilio, 1978, p. 33

³⁰⁵ A. Melodia, S. Toffetti, *Il circuito alternativo cinematografico*, in "La Biennale, Annuario 1978", Eventi, 1977, p. 1186 ora in *La Storia dell'Associazione Cinematografica*, Parte Prima, pp.32-33

<http://www.uicc.it/down/Parte1AS.pdf>

Accanto a lui, un giovanissimo Alberto Farassino, laureato nel 1969 alla Cattolica di Milano, che collaborando con Quadri al Club Nuovo Teatro e con Tatti Sanguineti al Cineclub Brera, lavorerà per far scoprire alla Milano di quei primi anni Settanta il cinema underground americano. Così Farassino ricordava l'esperienza di quegli anni:

«Ho iniziato negli anni '70 nella programmazione del “Club Nuovo Teatro” (...). Io mi ero appena laureato, e stavo inventando la mia vita, un mestiere. Certo è iniziata semplicemente come un'attività militante per diffondere i film che ci piacevano. Era il nostro impegno culturale prevalente. (...) Il nostro era una specie di circuito che faceva capo al Filmstudio di Roma. Davano film inediti: l'underground americano, europeo ed italiano, film d'autore che ci arrivavano dalle ambasciate. (...) Noi riuscivamo a fare due proiezioni a settimana, mentre il Filmstudio riusciva a programmare l'intera settimana. Avevamo provato a chiamarci “Club Cinema”, proprio invertendo “Cineclub”, perché la differenza rispetto a quelli era che noi volevamo dare film nuovi e non classici. Nei discendenti dei Circoli del cinema, negli anni '60 e '70 si faceva vedere il film famoso e poi seguiva il dibattito. Noi no. Al più poteva capitare che facessimo un incontro con l'autore».³⁰⁶

Grazie ai tamburini promozionali inerenti l'attività del cineclub che tra il 1970 e il 1971 Franco Quadri inserisce sulla sua neonata rivista *UBU*, siamo riusciti a ricostruire le tappe di una stagione, quella del 1971, che vogliamo riproporre per dare uno spaccato dell'innovativa sperimentazione sottesa alla programmazione del Club Nuovo Teatro.

1971

Gennaio-febbraio, Cinema underground: esperienze italiane

21 gennaio: Schifano

28 gennaio: De Berardinis:Peragallo³⁰⁷

1 febbraio: Grifi

Per un cinema materialista:

4 febbraio: Sollers e Pollet

8 febbraio: Lajournade

11 febbraio: Hanoun³⁰⁸

1-15 aprile, films di pop music:

Cream Last Concert

Supershow (Who, Stones, ecc.)

Doors are open e *Feast of Friends*

Charlie is my darling (Stones)

Top of the Pops (Stones, Hendrix, Who)

Poppelader to the Moon (J. Bruce)

Don't Look Back (Bob Dylan) e *I know everybody*

Lone Ranger (Who)³⁰⁹

15-31 maggio, 3 programmi underground americani con regista accompagnatore.

Alcuni titoli:

Couch di Andy Warhol

Dirt, Joan of Arc, Satisfaction & C. di Piero Heliczer

Mickey Mouse di Walt Disney

Poem Posters di Chas Henri Ford

³⁰⁶ A. Farassino, *I papà di "Fuori Orario siamo noi"*, in «Notiziario del Centro Studi Cinematografici», n. 4/5 (luglio/ottobre 1997), p. 7

³⁰⁷ Doveva trattarsi, molto verosimilmente, del film *A Charlie Parker* di e con Leo De Berardinis e Perla Peragallo e con Salvatore Siniscalchi, film a 35 e 16 mm., bianconero e colore, muto e sonoro, 90 min, 1970. La scheda tecnica del film è tratta dalla recensione apparsa in «ubu», n.5-6 (aprile-maggio 1971), p. 21

³⁰⁸ Tamburino Club Nuovo Teatro, «ubu», anno 2, n.1 (gennaio 1971), p. 22

³⁰⁹ Tamburino Club Nuovo Teatro, «ubu», n.4 (marzo 1971), p. 21

A Loop di Naomi Levine

Invasion of Thunderbolt Pagoda di Ira Cohen (fantastico!) ³¹⁰

Programma di maggio: Rassegna dei film underground e del nuovo cinema

6 maggio *Anticipation of the Night* di Stan Brakhage

10 maggio *Perché pagare per essere felici?* di Marco Ferreri

13 maggio *Couch* di Andy Warhol, *Central Park Thoughts* di Gerard Malanga, *Mickey Mouse* di Walt Disney, *Jack Smith* di Dexter Kelly

17 maggio: films di Piero Heliczer (*The Autumn Feast*, *Dirt*, *Satisfaction*, *Joan of Arc Part Two*, *Robin Hood*)

24 maggio: films a scelta tra i seguenti: *Paradise Now* di Marty Topp, *The Invasion of the Thunderbolt Pagoda* di Ira Cohen, *Poem Posters* di Chas Henri Ford, *Moth Light* di Stan Brakhage, *Doom Show* di Ray Wisniewski, *Jonas in The Brig* di Storm de Hirsch, *A Loop* di Naomi Levine.

27 maggio: *Portatevi I vostri films* (serata libera a soggetto) ³¹¹

14-17 luglio: Festival Warhol. ³¹² Proiezioni all'aperto con esplosioni di rock. ³¹³

Egli stesso dirà, successivamente, di questa sua pratica organizzatrice:

«Non so se la creatività sia proprio del critico; io personalmente ho posizioni più cronistiche, cerco solo di registrare gli avvenimenti e poi certamente li inserisco in una prospettiva storica. Quello era un momento di lotta in cui le posizioni pro e contro erano più radicali. Come posizione personale, essendo il lavoro del critico marginale, in un contesto marginale quale è quello del teatro, ho sempre cercato di appoggiare certi gruppi in cui credevo, non solo scrivendo, ma anche attraversando l'organizzazione; ho ad esempio preparato le tournées del Living e di altri gruppi internazionali; poi mi sono interessato di festival e più tardi di editoria». ³¹⁴

Ma è Gianandrea Piccioli ad aver condensato in una lettera l'importanza di questa versatilità critica di Quadri inquadrandola nel clima culturale di Milano negli anni Sessanta-Settanta.

«Ho conosciuto Franco alla fine degli anni Cinquanta, gli debbo molto, come tutti, e non solo in ambito teatrale: è stato anche, prima di emergere come uno dei pochi intellettuali italiani di livello internazionale, una figura importante nella vita culturale milanese degli anni Sessanta, quando Milano era ancora una città viva, e non un paesone volgare e razzista regalato ai bottegai, con Berio e Cathy Berberian, il giovane Eco, la Milano Libri con i Gandini e il notaio Cavallone, e i nonsense dei Wutki e la fanzine Ubu, incunabolo di un'avventura editoriale unica e irripetibile, e Raboni e Sereni, Tadini e Francese, Munari e Natta, la Pivano e Sottsass, il jazz con Intra, Cerri e un giovanissimo Tomelleri, i sociologi e gli architetti vicini a un PSI autenticamente riformista e precraxiano, la Rossanda alla Casa della Cultura e De Piaz e Turoldo alla Corsia dei Servi, la Bompiani e Il Saggiatore, che ci fecero scoprire le Scienze umane, la linguistica, Husserl e Merleau Ponty... Potrei continuare a lungo: era quella la Milano dove Franco e Marisa si muovevano con leggerezza elfica e precisione austroungarica.

(...)Franco ha pagato di tasca sua le prime tournée italiane dell'Odin e del Living. Percorreva migliaia di chilometri per vedere anche le cose infime, magari lontanissime dai suoi gusti. Percepiva i germi di quanto sarebbe diventato in seguito vitale e lo faceva crescere. Inventava il nuovo e dico inventava nel senso etimologico della parola. Di trovare creativo. Si è sempre dissipato per quello in cui credeva». ³¹⁵

³¹⁰ Tamburino Club Nuovo Teatro, «ubu», n.4 (marzo 1971), p. 21

³¹¹ Proiezioni all'Umanitaria, via Daverio 7, ore 21. Tamburino Club Nuovo Teatro, «ubu», n.5-6 (aprile-maggio 1971), p. 21

³¹² Probabilmente i film in programma dovevano essere gli stessi del tamburino precedente inerente lo stesso Festival Andy Warhol presso la Filmstudio 70 a Roma, ma non se ne ha certezza, per cui abbiamo preferito lasciare la semplice indicazione con il titolo del Festival. Per maggiori informazioni cfr. tamburino Filmstudio 70, «ubu», n.7-8 (giugno-luglio 1971), p. 21

³¹³ Tamburino Club Nuovo Teatro, «ubu», n.7-8, giugno-luglio 1971, p. 21

³¹⁴ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp.502-503

³¹⁵ G. Piccioli, *Lettera* letta da Massimo Marino, curatore dell'incontro, durante il Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

La Rottura Con I Padri

Se la fuoriuscita da Sipario aveva avuto il sapore di un necessario taglio cesareo generazionale per un distacco finalmente anche fisico da un padre come Bompiani, più sofferto e travagliato è il distacco che si matura con l'altro membro della sua famiglia ideale, quel "fratello maggiore" rappresentato, per Quadri, da Roberto De Monticelli. È Franco Quadri a ricordare la frattura che si opera tra di loro in questi anni, complice il rifiuto di Quadri di aderire alla neonata Associazione Nazionale dei Critici, ma in vista soprattutto di due visioni del ruolo che oramai stavano diventando sempre più divergenti.

«La mia battaglia a "Sipario", per portare verso la contemporaneità una rivista nata da ideali di altri decenni seguiva la sua linea, rispondeva ai principi che da lui avevo succhiato e così per esempio quell'inchiesta nel '65 sul distacco tra i letterati e il teatro, che funzionò come una provocazione e svegliò grossi nomi di allora alla scrittura per la scena. Ma i tempi si muovevano. Io cominciavo a scrivere e a pretendere un'autonomia, e mentre il rapporto tra noi s'era fatto più sciolto personalmente, si apriva anche la via alle divergenze.

Quella più grave, e che lui prese come un'offesa personale, coincise con il costituirsi dell'Associazione Critici (...) di cui lui era il presidente. Ma erano tempi di contestazione e di messa in questione delle categorie e io, come altri che avevano in genere i miei anni, dopo molte macerazioni non ci entrai, soprattutto contestando l'istituzione dei Proviviri a cui, a torto o a ragione, ci sembravano attribuiti dei poteri censori. Fu una specie di frattura. Ma già se n'erano colti i sintomi con l'esplosione delle avanguardie e col nascere di schieramenti critici in un momento di manicheismo politico e artistico, per cui teatri stabili e sperimentali dovevano stare su due opposti fronti, come i loro sostenitori. Il discorso si radicalizzò, nella contrapposizione tra teatro di parola e teatro del gesto, (...) o poi di teatro della parola e di teatro dell'immagine. Si creava un conflitto generazionale, in qualche modo sano e naturale, ma doloroso, perché all'interno della critica creava barriere, che sembravano coinvolgere una visione del mondo e la funzione stessa del teatro, anche se i principi basilari di riferimento continuavano, a un serio esame, a coincidere.

Ho detto che Roberto se l'era presa, per quella storia dell'associazione, ma a me capitava d'incazzarmi per certe sue "chiusure" di cui non riuscivo a capacitarmi. A volte mi sembrava che certi suoi appunti nei suoi pezzi mi fossero riferiti direttamente, per mania di persecuzione: certi equivoci nascevano dal fatto che troppe parole avevano per ciascuno di noi un senso diverso. Ricordo di averlo condotto a un tavolo insieme a Ronconi perché il regista potesse spiegargli un suo spettacolo –credo di ricordare che fosse *La tragedia del vendicatore*– inutilmente, perché era come far incontrare due muri. Ricordo come correvo ancora a cercare le sue critiche, in quei forsennati anni 70, dopo qualche spettacolo della post-avanguardia che "non poteva non averlo entusiasmato" e quella volta che trovai uno di questi spettacoli bollato da una sua definizione come "teatro da discoteca", che mi mandò in bestia – mentre ora non mi sembra neanche tanto male. Allora magari gli scrivevo delle lettere per chiarire, e provocavo guasti maggiori.

Lui per me era sempre lo stesso – come avrebbe potuto essere diversamente? Anzi, forse era diventato un padre, con cui a una certa età, ci s'arrabbia. Ma non seppi rompere la diffidenza che sembrava dividere gli esponenti di due diverse cause, come se non fossero al servizio della stessa passione e di un'assoluta buona fede».³¹⁶

UBU(dicembre 1970/giugno-luglio 1971)

La storia per molti versi esemplare della rivista UBU va contestualizzata in quella esperienza editoriale pressoché unica non solo a Milano, ma in Italia che fu la Milano Libri.

Fondata nel 1962 da Giovanni e Anna Maria Gandini, Laura Lepetit, Vanna Vettori e Franco Cavallone, la Milano Libri, all'inizio solo libreria che aveva sede di via Verdi, accanto alla Scala, accoglie

³¹⁶ F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 dicembre 1996, ora in *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*. Atti del Convegno, (a cura di) Ugo Ronfani, Milano, Lupetti, vol. 1

un gruppo di amici che inizia a ragionare attorno alle novità di libri e fumetti che arrivano da New York, Londra e Parigi. La libreria così si trasforma presto anche in casa editrice per tradurre i primi fumetti dei Peanuts in Italia. *Arriva Charlie Brown!* (1963), con prefazione di Umberto Eco, come abbiamo già visto, allora giovane redattore della Bompiani, ma già intellettuale a tutto campo in procinto di scoprire la semiologia, e *Il secondo libro di Charlie Brown* (1964) sono i primi due titoli. Il successo dei libri, subito ristampati, incoraggia l'idea di dar vita a una rivista. Nasce così, nell'aprile 1965, il primo numero di *Linus* grazie all'operato di Elio Vittorini, Eco e Oreste Del Buono. Alle spalle, quindi, c'è l'ombra importante dell'esperienza de «Il Politecnico» su cui Vittorini aveva dato spazio ai fumetti di *Li'l Abner* e *Barnaby*. Temi e autori di *Linus* presentano tratti molto diversi, ma che riescono a coesistere grazie alla grafica sobria e funzionale di Salvatore Gregorietti (fratello di Anna Maria Gandini) e di Massimo Vignelli. La messa in pagina di Gregorietti e Gandini, grazie anche all'uso dell'Helvetica come carattere passepartout, risulta immediatamente una soluzione vincente. Da parte sua Gandini è un direttore sui generis. Pochissimi gli articoli firmati, ma sua è la scelta delle copertine, l'impaginazione, la revisione delle traduzioni e la cura della posta dei lettori che, attraverso risposte ironiche e brevissime, è una chiave per comprendere il tono della rivista. La libreria e la casa editrice sono frequentate dai numerosi amici della coppia Gandini. Tra di essi Eric Linder, il grande agente letterario che li osserva divertito e si chiede cosa combineranno questi giovani. Ma i Gandini non vivono solo dell'aria culturale di Milano. La città che risulta loro più vicina e congeniale è Parigi dove i due coniugi incontrano regolarmente gli amici Topor, Copi, Arrabal e la colonia di artisti e scrittori d'origine argentina che aveva in Julio Cortázar il punto di riferimento, e ancora Jérôme Savary e Jean-Claude Forest, l'autore di *Barbarella*. Le visite venivano poi ricambiate, cosicché da questi incontri potevano nascere iniziative un po' folli come il fotoromanzo organizzato da Savary con Copi come attore pubblicato che sarà pubblicato sulle pagine di *Ali Baba*, rivista nata nel dicembre 1968 come supplemento di *Linus*. Accanto alla rivista, in questi anni si era irrobustita l'attività della casa editrice Milano Libri che prima di essere ceduta nel 1972, insieme alla rivista, alla Rizzoli, aveva messo a segno un ricco catalogo di una trentina di titoli in cui, oltre ai titoli più strettamente legati al fumetto, spiccano quelli di riduzione teatrale come quello dedicato al teatro di Fernando Arrabal, quello di Copi, e due libri del prodigioso Paolo Poli che, con la collaborazione di Ida Omboni, trae dai suoi spettacoli *Rita da Cascia* (1968) e *CarolinaInvernizio* (1970).³¹⁷

Il preambolo, sebbene possa apparire deviante, è necessario perché proprio dalle costole di *Linus*, nasce anche *UBU*. È il 1970 e Gandini aiuta il giovane ma già rodato Franco Quadri, a progettare una rivista che, come recita lo slogan, «esce una volta al mese, non è un giornale underground, non è un giornale monografico, non è un giornale indipendente, non è soltanto un giornale sullo spettacolo». Quadri la dirige ed è soprattutto attento alle controculture non solo nel teatro, ma anche nel cinema, nella letteratura, nella società e sulla scena rock.

Nel dicembre del 1970 esce, quindi, per la Milano Libri Edizioni il primo numero di questa rivista culturale diretta da Franco Quadri che convoglia, nella sua nuova esperienza, collaboratori storici che lo avevano affiancato su Sipario e personaggi chiave della Milano Libri. D'altro canto la stessa redazione di *UBU* ha sede nei locali della Milano Libri in via della Spiga 1 e la casa editrice cura, per la rivista, oltre l'impaginazione – in effetti tra i collaboratori viene segnalato, seppure senza indicazione della mansione svolta, il nome di Salvatore Gregorietti che come abbiamo visto era il cognato-grafico di Gandini – tutto l'aspetto amministrativo e pubblicitario. Tra i nomi, infatti, riportati nel colophon spiccano quelli di Corrado Augias, Gianni Buttafava, Ettore Capriolo, Franco Cavallone, Copi, Guido Crepax, Oreste del Buono, Alberto Farassino, Colette Godard, Laura Lepetit, Fernanda Pivano, Alfredo Rodriguez Arias, Giuliano Scabia, Roland Topor, in definitiva tutti o quasi nomi di quella controcultura che si era coagulata attorno alla libreria dei Gandini.

Da poco più di un anno fuoriuscito da Sipario, Franco Quadri ricorda in questi termini quel primo esperimento di direzione autonoma e indipendente.

³¹⁷ A. Saibene, *Una storia milanese*, Prefazione a G. Gandini, *Storie sparse. Racconti, fumetti, illustrazioni, incontri e topi*, Milano, Il Saggiatore, 2011, pp. 10-21

«Del resto il sottoscritto, assieme a una parte dei collaboratori precedenti, allargata anche a cultori di arti sorelle, non attese molto tempo ad aprire *Ubu*, grande formato da giornale con illustrazioni d'autore, destinato a un solo anno di fioritura non passato peraltro inosservato, nella casa di *Linus*, col proposito conforme al periodo postsessantottesco di svolgere un discorso interdisciplinare che non tagliasse fuori lo spettacolo della vita. Ma non per questo si puntava dichiaratamente sul punto di vista situazionista di certi compagni d'impresa. Il marchio semmai ambiva a essere patafisico come chi l'aveva reso famoso».³¹⁸

Eppure il punto di vista situazionista non è del tutto estraneo alla modalità della rivista di tracciare le forme dello spettacolo a di là del recinto contingente della scena, nel mondo della politica, della cronaca, omologo a quella "spettacolarizzazione totale" dei rapporti sociali che sarebbe stata propria del sistema capitalistico contemporaneo, dominato dai mezzi di comunicazione di massa, secondo le analisi proposte in quegli anni dall'Internazionale Situazionista e in particolare da Guy Debord, autore del famoso pamphlet uscito verso la fine del 1967, *La società dello spettacolo*, che esercitò notevole influenza sulle elaborazioni e le proposte teatrali emerse intorno al Sessantotto.³¹⁹

L'editoriale ritrae:

"Morte dell'underground? 10 anni di cultura americana, la proposta di un'arte sotterranea e indipendente, sembra assorbita e sclerotizzata agli inizi degli anni 70: santoni imborghesiti, un cinema di alternativa che non produce più, le compagnie teatrali che passano all'azione, l'establishment che adotta le formule underground per redditizie operazioni commerciali, il funerale degli hippies. La bomba, caro Allen Ginsberg, no fa più paura a nessuno. Viviamo negli anni dell'amministrazione Nixon. La fine dell'underground è un cambio di generazioni; è un mutamento di pelle: **alla generazione dei fiori sono spuntate le spine**. L'accettazione di uno stile di vita o l'evasione in paradisi utopici o artificialmente creati di qualche anno fa, è diventata, di fronte all'emergenza, una scelta consapevole e determinata di qualcosa da difendere a costo della vita. Logorato il momento personale e edonistico (e chi ci crede più?), la radicalizzazione della lotta impone nuovi strumenti di azione e una nuova diversa attenzione ai contenuti. **Underground** oggi vuol dire letteralmente **clandestinità**, movimento di lotta sotterraneo e di resistenza anche armata a un regime. Se volete un'altra etichetta, chiamiamola **controcultura**. Un giornaleto musicale, **Rolling Stones**, diventa un foglio politico; **Red Hearh**, chiude per passare all'azione; come i teatranti.

La repressione poliziesca alla Convenzione di Chicago 1968 è all'origine di questa nuova fase: è il passaggio alla realizzazione dei deliri del momento masturbatorio, una ricerca di autentico modo di vita alternativo. Non è un caso che i nuovi protagonisti siano tutti in prigione o sulle liste dell'FI. Accanto alla resistenza clandestina permane ancora lo sfruttamento (più consapevolmente finalizzato) dei mezzi più avanzati dell'**altra cultura**. Ma chi veramente precorre i tempi cerca una nuova comunicazione; e allora ecco l'organizzazione di catene di informazione telefonica da parte dei **Weldom Out**, per trasmettere le notizie a numeri telefonici che vengono continuamente cambiati in modo di sfuggire al controllo, o Ken Kesey, leggendario vagabondo, smistare per i paesi di provincia camioncini per portare il pane, carichi invece di **freaks** che distribuiranno informazioni dirette.

Bread and News. Underground e confusione Arte-Vita. Parliamo tanto di America per dire di noi.

Questo discorso di analisi diretta di una situazione attraverso documenti e testimonianze più che col tramite di una mediazione critica, rientra in modo programmatico negli scopi di **Ubu**; un giornale che mira a rispecchiare l'attualità politica attraverso un'analisi dello spettacolo in tutte le sue manifestazioni, tenendo presente che il più grande spettacolo (e il più coinvolgente) si svolge al di fuori delle scene, al di là dell'applicazione riduttiva dei mezzi specifici."³²⁰

A conferma di quanto il punto di vista situazionista risultasse, comunque, un carattere preminente nella ricezione della rivista, risulta la lettura che ne dà Bartolucci quando, ne *Il vuoto teatrale*, mette a confronto due esperienze di fondazione politica del teatro e scrive:

³¹⁸ F. Quadri, *Fare riviste di teatro. Racconto di un'esperienza*, «Art'O», n.0, aprile 1998, pp.41-42

³¹⁹ M. De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 233

³²⁰ Dopo l'underground, «ubu», anno 1, n.1, dicembre 1970, copertina-p.1

«Sul piano mentale poi rimane valida soltanto la posizione anarchico individualistica di Franco Quadri secondo la lettura di «Ubu» prima serie: peraltro da lui, a differenza di Fo, di Nuova Scena e della Comune, condotta soprattutto con un'ampia e liberale analisi delle forme di radicalizzazione della *comunicazione* e non degli spettacoli, con una ferma interpretazione del mutamento di prospettiva del teatro politico (non più professionalistico, non più tecnicizzato, non più a forma di prodotto, non più limitato alla scena, volto alla vita per più vie, ecc.)». ³²¹

Il primo numero dedicato, appunto, alla controcultura, mette insieme un calendario dell'underground e della rabbia che, a partire dagli anni 40 in cui "L'avanguardia artistica prepara il terreno per l'underground: primi films di Maya Deren, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Curtis Harrington, James Broughton, nascita della compagnia di balletti Merce Cunningham; esperimenti di musica aleatoria di Cage; Jackson Pollock inventa l'**action painting**" arriva fino al 1970 anno in cui si segnala lo "scioglimento e passaggio all'azione del **Living Theatre**; scioglimento del **Firehouse Theatre** di Minneapolis; scissione dell'**Open Theater** e passaggio all'azione del gruppo di Chaikin; scioglimento del **Performance Group**. Scioglimento dei **Beatles**. Al Goddard College di New Haven incontro globale dell'underground per la prima **Alternate Media Conference**. **Soft Parade** organizzata dal **Gay Power** a New York: la marcia di 20.000 omosessuali scandalizza la città. Lo **Women's Liberation Movement** organizza il primo sciopero generale delle donne americane. **Smoke in** a Washington per la liberalizzazione della marihuana. Esce **Do it!** (Scenarios of the Revolution) di Jerry Rubin. Nixon estende l'escalation vietnamita alla Cambogia. Violente reazioni in America, represse nel sangue: 6 neri uccisi a Augusta, 2 neri a Jackson, 4 bianchi alla Kent State University. Tra il 1° e il 18 maggio, disordini con arresti e ferimenti in **98 città** americane. A New York esplodono due case. Si moltiplicano gli attentati. 3 ragazze di **Weatherman Underground** in testa alla lista dei pericoli pubblici. **Jerry Rubin** annuncia a Parigi la fusione della **Youth International Party**, dei **Black Panthers** e dei **White Panthers** in un unico grande movimento di opposizione". ³²²

È curioso notare come questo Calendario della Rabbia sia stato poi recepito e utilizzato da Eugenio Barba come si desume da una lettera del 29 aprile 1983 in cui Barba stesso, mettendo a parte l'amico critico del suo anno sabbatico, ammette:

«Caro Franco,
che misteriosa macchina è il nostro cervello, capace di tenere così tante cose in cassette semichiusi che all'improvviso si aprono e fanno uscire le cose che contengono. Mentre ero a New York, mi sono venuti in mente i tuoi articoli su "Sipario" quando tu, da editor professionista, pubblicavi degli articoli sui gruppi americani che io trovavo così stimolanti. Mi sono ricordato di un calendario della rabbia che avevi pubblicato su UBU e che io ho usato in *Teatrets Teori og Teknikk*. Questi sprazzi di memoria e di associazioni di idee mi hanno accompagnato nel profondo East Side, sul Bowery, mentre parlavo con Allen Ginsberg e Peter Orlovsky che erano come due fantasmi di un'epoca che sembra lontana quanto quella dei dinosauri». ³²³

Seguono un articolo dedicato al *New American Cinema anno 70*, *Il mezzo è il videotape* di John Relly e Rudi Stern, il *Manifesto per un teatro simultaneo* di James Broughton, un intervento di Luis Valdez sul Teatro campesino, una fiaba-fumetto del Bread and Puppet intitolata *Horror in the Harbor*, una testimonianza del Living Theatre con foto di Beck incorniciata da una novola fumettistica in cui il regista, penseroso, afferma che "vent'anni di avanguardia sono troppi", alcuni esempi di teatro di guerriglia e di strada, un punto della situazione del teatro off off, una dichiarazione di indipendenza di Timothy Leary, la Dichiarazione di guerra dei Weatherman Underground alla pig America, una lettera di John Sinclair dal carcere intitolata *La rivoluzione culturale in Amerika*, il programma dei corsi per l'estate 1969

³²¹ G. Bartolucci, *Il vuoto teatrale*, Padova, Marsilio Editori, 1971, p. 26

³²² *C'era una volta. Calendario dell'underground e della rabbia*, «ubu», anno 1, n.1, dicembre 1970, pp. 2-3

³²³ Citazione di un estratto della lettera di Eugenio Barba a Franco Quadri datata Holstebro, 29 aprile 1983 riprodotta nell'inventario online del Fondo Eugenio Barba e relativa ad una parte di carteggio del regista archiviato a cura di Mirella Schino e Francesca Romana Rietti. Odin Teatret Archives (Centre for Theatre Laboratory Studies-Holstebro), Fonds Eugenio Barba, Blinder 14, ENV 5. Il testo della lettera, nell'inventario, è in inglese. La traduzione è stata curata dalla dottoranda. http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/FONDS_EB_UK.pdf pp. 67-68

dell'anti-università Heliotrope, attiva annualmente a San Francisco, la striscia "Comics and stories" di Crumb, una Pop-Rock Storù, da Elvis the Pelvis alla Concert Hall, Il quinto stato: articolo sulla stampa alternativa di Fernanda Pivano, un glossario minimo per una storia della controcultura in Italia, un inserto su Jean-Jacques Lebel: dagli happening alla anarcocultura, il manifesto Teatro dello scontro e della contraddizione di Giuliano Scabia, una ricca agenda spettacoli divisa per sezioni tematiche: films, teatro, la segnalazione di alcuni esercizi dove ottenere sconti ubu con tessera da ritagliare, un angolo per la posta della candela verde, esplicito riferimento alla patafisica di Père Ubu. Conclude il numero la striscia U di Crepax.

In una delle ultime pagine di quel primo numero, quasi a sconfessare la dichiarazione di intenti della prima pagina e in quel procedimento che abbiamo definito ad apertura del capitolo di accostamento ironico, appare un inserto in cui si dichiara tutto ciò che la rivista UBU «non è».

Il secondo numero, del gennaio 1971, apre con un intervento dedicato a *Le tre giornate del nouveau réalisme* organizzate dal Comune di Milano dal 27 al 29 novembre 1970 con esposizioni/happening degli artisti Christo, Arman, César, Tinguely, Raysse, de Saint Phalle, Rotella, Spoerri, seguito da un calendario mensile degli eventi accaduti in città nell'arco di quel mese, dal 15 novembre al 15 dicembre. Il calendario si apre con la notizia di 449 aziende imputate di inquinamento dalla pretura di Milano, di 500 sospensioni all'IVI (gruppo Fiat) della Bovisa e della polizia che disoccupa il Berchet per concludersi con la segnalazione della Grande manifestazione del Movimento studentesco (50 mila): assente la polizia; nessun incidente. Il sindaco non concede il palco in Piazza Duomo al Movimento.

Manifestazione di Avanguardia Operaia. Qualche ora di sciopero generale «massiccio e ordinato» per le riforme. Una perizia legale accerta che la morte di Saltarelli era dovuta a un colpo violento al cuore; il sostituto procuratore della repubblica accerta anche che i carabinieri hanno sparato a altezza d'uomo.³²⁴

Segue una importante inchiesta su Brecht antibrecht la cui domanda di fondo verteva sul fatto che "Esaurita la carica provocatoria superato il compiacimento della moda siamo al momento del consumo: rappresentare Brecht oggi è una proposta di destra?". L'inchiesta inizia con la richiesta a Cesare Cases, tra i primi ad aver introdotto Brecht in Italia, di un intervento sulle ragioni del persistente successo dell'autore tedesco nella nuova situazione storica e politica degli anni 70. Seguono interventi di Giuliano Scabia, di Franco Moggi, di Ettore Capriolo, di Corrado Augias, dello stesso Quadri, l'ironico resoconto sentimentale della signora Edvige, milanese, spettatrice della Madre Courage del Brecht con "la Volonghi (quella della pubblicità a Carosello, tanto per capirci)" e Eros Pagni nella parte del cuoco.³²⁵

Riguardo a questo resoconto semiserio di una serata al teatro di una signora alto-borghese della Milano bene, è interessante mettere a confronto l'esperienza della fantomatica signora Edvige con un inciso sul pubblico milanese che Quadri presenta in quello stesso 1972 a Chieri, nella sua relazione su *Organizzazione e prospettive* all'interno dell'edizione festivaliera *L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*.

«Mi si rinfacciano gli incassi, che so, della *Gioconda*, Ora credo che sia superfluo dire che io mi rifiuto di considerare *La Gioconda* un successo per la media che ha fatto a sera. Non si dovrebbe neanche dire che non è una questione indiscriminata di quattrini. È che col pubblico che riempie la sala dove si danno *Le Gioconde* o *Le Bugiarde* o certe *Signore Coraggio* non si risolve la crisi del teatro. Basta guardarlo nell'intervallo questo pubblico di cinquantenni pasciuti o dalla triste allegria senza problemi, che ancora vivono il fenomeno teatro come situazione di facciata, come occasione pomposa, si fa per dire, di vita di società. Cercate un giovane in questi teatri, cercate uno sguardo vivo che vi dia la consapevolezza che si sta lavorando non ad un successo momentaneo, ma con un minimo di coscienza di prospettive future.

³²⁴ *Un mese, una città*, «ubu», anno 2, n.1, gennaio 1971, pp.2-3

³²⁵ *Brecht antibrecht*, «ubu», anno 2, n.1, gennaio 1971, pp.4-12. La messinscena di *Mutter Courage* con Volonghi e Pagni di cui si parla aveva la mano registica di Squarzina, come si evince da una nota di Bartolucci a proposito del numero 2 di «ubu» con particolare riferimento all'immaginaria lettera di Edvige. Cfr. G. Bartolucci, *Il vuoto teatrale*, Padova, Marsilio Editori, 1971, p. 40

Non credo di fare della demagogia, se dico che il teatro che può sopravvivere è quello che guarda al pubblico di domani.

Per esempio in una città come Milano, l'unico teatro dove si incontri un pubblico, qualcosa di diverso da una congerie di fantasmi, dove ci si possa guardare intorno senza chiedersi che si sta a fare lì senza vergognarsi di se stessi, è la Comune di Dario Fo.

Milano del resto è la città dove agli spettacoli con alibi, gli spettacoli falsi –impegnati che discutono problemi che non lo sono riempiendosi di arie culturali- il pubblico ha smesso di andarci. I cinquantenni di cui sopra al boulevard, i giovani e gli intellettuali a Fo, e lì nessuno (qualche volta qualche residuo degli anni quarantotto)».³²⁶

Il racconto pubblicato sotto l'insegna de "La poltrona della signora Edvige" inizia così:

«Care amiche,

anche quest'anno è cominciata! Voglio dire la stagione teatrale, si capisce. Per me è successo a Milano, qualche settimana fa. Da cinque giorni ci avevo il batticuore, da quando il Filippo ha telefonato per le poltronissime. Ogni anno, quando comincia, è come la prima volta: mi prende un affanno che non sto più ferma e non vedo l'ora d'essere lì, colle luci, i costumi e via andare. Proprio il tormentone mi viene: che mi ricorda la prima volta col Filippo, che eravamo in viaggio di nozze, e fu a Sirmione, con grande stordimento».³²⁷

Abbiamo qui, incarnato, attraverso il filtro ironico quel pubblico del "teatro impegnato" a cui Quadri fa riferimento nella relazione di Chieri. Il contesto semi-scherzoso della rivista, permette a Quadri di dare pieno sfogo a quella vena polemica, ma galante che, apparentemente innocente, stimola a riflettere iniettando un veleno che non agisce subito, ma che lascia il sapore socratico della cicuta in bocca.

Continuando l'inventario degli articoli di quel secondo numero, il dossier Brecht si compone ancora di un'intervista ad Aldo Trionfo sul "Puntila": i molti tranelli della solidarietà emotiva, le risposte di Ronconi, Bene e Chéreau alla domanda Aimez-vous Brecht?, una presa di posizione su Brecht da parte del tedesco Peter Handke, la riflessione sulla ricezione italiana del testo brechtiano La linea di condotta, una panoramica sulla situazione in patria ovvero un rapporto sulla Berlino 70 con il boom a est e la cultura "di sinistra" a ovest, e un articolo di Gianni Rondolino su Brecht e il cinema.

Una recensione di Ettore Capriolo sugli spettacoli della Mnouchkine e di Chéreau a Milano, un saggio su cinema e rivoluzione di Alberto Farassino, un altro sul giovane cinema «impegnato» americano di Gianni Buttafava, una parte di trascrizione della deposizione di Allen Ginsberg al Processo di Chicago, un mini-saggio sulla moda fascista della midi di Marisa Rusconi e uno stralcio di intervista a McLuhan sulla mini come costume tribale concludono un numero a prima vista eterogeneo, ma segnato in realtà dal filo rosso della controcultura o provocazione contestataria assimilata.

Il numero 3 della rivista apre sul cinema civile italiano e sulla storia di una casa di distribuzione cinematografica alternativa, quella di "donna Marina contessa Cicogna" e di suo fratello Bino. Ancora uno sguardo sugli altri media con la pubblicazione di un mega-questionario che alcuni programmisti RAI avevano elaborato allo scopo di "attirare l'attenzione dei dipendenti, dei collaboratori, delle forze politiche, e di tutte le forze esterne sulla complessità dei problemi da affrontare per un'impostazione più democratica del servizio televisivo». Un articolo sul Teatro ambiente fa il punto della situazione sui circuiti alternativi a tre anni dal 1968, anno in cui "cavalcando la tigre del maggio, si mosse nel senso della contestazione persino il teatro". Le realtà prese in considerazione sono quella di Dario Fo, di Luca Ronconi e di Victor Garcia.

Segue una parte della testimonianza di Charles Manson davanti alla Corte della Contea di Los Angeles.

³²⁶ F. Quadri, *Organizzazione e prospettive*, intervento a *L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*, Rassegna «I giovani per i giovani», Chieri 30 giugno-9 luglio 1972, in «La scrittura scenica», n. 8 (1974), p.140

³²⁷ La poltrona della signora Edvige, *Oh quanti bei figli Madama Courage*, «ubu», anno 2, n.1, gennaio 1971, p. 7

Due pagine intere ospitano il foto-fumetto *Dracula* del Gruppo TSE di Buenos Aires-Parigi. Regia di Alfredo Rodriguez Arias. Interpreti, oltre allo stesso Arias, Marucha Bo, Christian Belaygue, Zobeida Jaua, Facundo Bo, Philippe Bruneau. Foto di Giuseppe Pino.

In particolare, questo foto-fumetto con gli attori del TSE di Buenos Aires-Parigi, riproponendo a distanza di tre anni un'esperienza simile a quella di *Ali Baba*, ideata, come abbiamo visto, da Gandini e Savary con Copi attore, ma che era durata solo un paio d'anni, mostra tanto l'influenza culturale avuta dalla Milano Libri nella formazione di uno stile e di un immaginario tra i protagonisti della controcultura, quanto la partecipazione importante, anche a livello ideativo, quindi degli inventori di Linus nella messa a punto dei numeri di UBU.

Tornando al numero 3 di UBU, segue al fotofumetto un affondo sui movimenti di Liberazione Femminile e per i diritti degli omosessuali, porta il titolo tratto dallo scritto di Carla Lonzi "Sputiamo su Hegel" e pubblica, incastonato tra gli interventi, il Manifesto di Rivolta Femminile della stessa Lonzi, che darà il fianco a una breve polemica con la sezione milanese di Rivolta Femminile che su uno dei numeri successivi manifesta il proprio dissenso in merito a tale pubblicazione e all'ospitalità offerta dalla rivista.³²⁸

Un rapporto sulla marijuana usata dai soldati americani nel Vietnam e una guida alla ricerca dell'allucinogeno nostrano anticipano la terza puntata della serie "Comics and Stories" di Crumb e gli angoli delle rubriche con le segnalazioni di film e spettacoli teatrali, di dischi in uscita e l'angolo della posta. L'ultimo foglio è ancora occupato da "U" di Crepax.

Il numero 4 apre con un taglio sull'apporto-necessità di riforma dell'approccio scientifico con la traduzione di una parte del saggio di Edward Goldsmith "È possibile riformare la scienza?" e sull'utopia di una futuribile-auspicabile era dell'acquario in una conversazione con il film-maker underground Kenneth Anger. Seguono due pagine di un testo teatrale diviso per storie e azioni creato dal Living Theatre nelle favelas di S. Paolo in Brasile. Una ricostruzione cronologica del Movimento di Liberazione dei Tupamaros in Uruguay, una cronistoria della fuga di Andreas Bader e dei primi atti della tedesca Baader-Meinhof, poi RAF, stralci dalla copertina, dall'articolo di fondo e da uno dei comunicati apparsi sul n.1 della rivista ciclostilata Brigate Rosse mettono il dito su quel passaggio all'azione nei movimenti di guerriglia urbana che combattono, anche con le armi, il capitale.

Questo interesse per le forme della guerriglia urbana e, in particolare, per quello che diventerà poi il fenomeno del terrorismo tedesco sfocerà, nel 1979, una volta avviata l'avventura editoriale della UBULIBRI, nella pubblicazione, fortemente voluta da Quadri, del volume curato da Renate Klett e intitolato *Germania d'autunno: repressione e dissenso nello spettacolo della RFT*.³²⁹

Completano il numero una panoramica della cinematografia alternativa francese, un ampio approfondimento sul teatro di azione condotto dal Gruppo Teatro Dioniso ad Orgosolo in Sardegna con pubblicazione di manifesto programmatico e sentenza del giudice che aveva impedito lo svolgersi di un'azione del gruppo nel quartiere Borgo S. Elia a Cagliari, la seconda puntata del foto-fumetto *Dracula* del TSE di Arias, un articolo sullo scultore Edward Kienholz, un j'accuse di Lea Vergine sui critici d'arte "chierici", una recensione di Franco Cavallone sullo spettacolo-critica *La storia del teatro* di Arias, una strip del fumetto *Freak Brothers* di Gilbert Shelton e un manuale-galateo stilato dal Ministero dell'Interno ad uso e beneficio della buona condotta del poliziotto avviano il numero alla chiusura con le rubriche di segnalazione di frics, films, spettacoli, dischi e lettere dei lettori. Quarta di copertina con U di Crepax.

Il numero successivo è già un numero doppio, rivelatore, quindi, di una difficoltà, forse, nel gestire in tempo le uscite programmate. Il numero 5-6 di UBU è principalmente dedicato alla musica sotto il titolo significativo *Rock Power*. L'editoriale mostra come in questo settore musicale si registri una momentanea mancanza di entusiasmo, con "Bob Dylan che ha perso molto della sua originalità" e i Beatles che "scompaiono nel nostro passato musicale". Segue un lungo articolo della Pivano intitolato

³²⁸ Posta della candela verde, «ubu», n.5-6 (aprile-maggio 1971), p.23

³²⁹ R. Klett (a cura di), *Germania d'autunno: repressione e dissenso nello spettacolo della RFT*, Milano, Ubulibri: Il Formichiere, 1979

Hello, mr. Tamburine con il resoconto di una sera, quella del 3 dicembre 1965, passata con Bob Dylan. Una pagina riporta per intero i testi di tre canzoni di Bob Dylan in doppia versione inglese-italiana e, in un angolo, uno schema con l'astrotema (il tema natale legato alla lettura dell'oroscopo) di Bob Dylan con tanto di surreale interpretazione.³³⁰ Un ampio approfondimento intitolato I sottoproletari dell'avanspettacolo dedica spazio all'esperienza del "teatro popolare" indagandone la consistenza numerica in termini di compagnie dedite al genere, di piazze, di pubblico e i rapporti con gli agenti e i direttori di teatro. Compongono l'approfondimento un'intervista al comico Dino Valdi e uno spaccato analitico-documentario firmato da Arias sul teatro melo-religioso della Compagnia D'Origlia-Palmi a Borgo S. Spirito a Roma.

Questo inserto sull'avanspettacolo è particolarmente significativo perché si pone in ideale continuità con l'inchiesta sul Teatro Popolare che Quadri aveva seguito redazionalmente per «Sipario» nel maggio 1963 ed è in qualche modo il predecessore diretto di ben tre puntate della trasmissione «Il quadrato senza un lato» che nel 1974 Quadri dedicherà al Teatro popolare e all'avanspettacolo.³³¹ Se in particolare l'inchiesta di Sipario si poneva come strumento grazie al quale stilare una panoramica sul genere teatrale, in UBU l'approfondimento risente delle ultime inchieste di Sipario per cui, anche se non si ricorre al metodo dell'intervista, l'articolo riesce a porre nero su bianco statistiche, problematiche dal 1963 all'oggi, passaggi sugli aspetti legislativi e economici che ne condizionano l'esistenza o meglio la conclamata senescenza, e altro. Così l'intervista con Dino Valdi, più che un'accusa verso il sistema, è montata nell'impaginato come la testimonianza di un lavoratore dell'avanspettacolo seguendo lo stile dell'angolo "Le ragioni della scena" approntato quasi a fine redattura su Sipario, mentre l'analisi di Arias del repertorio D'Origlia-Palmi mette in luce, soprattutto, l'aspetto fittizio e posticcio che, dalle scenografie ai trucchi, compone questo teatro. Su tutto il dossier sull'avanspettacolo traspira un'aria di morte e di nostalgica considerazione che, con la scomparsa dell'avanspettacolo, si perde anche una preziosa opportunità di alternativa teatrale. Il tenore dell'approfondimento, il tracciare con sentita tristezza un argomento da cui ci si aspetterebbe di ricavare una visione di leggerezza. Inoltre tenuto conto del luogo in cui una tale riflessione sull'avanspettacolo ha luogo, una rivista legata, come abbiamo visto, a certe forme ben specifiche di controcultura, ci si aspetterebbe da parte dei redattori un certa venatura di sarcasmo nel trattare l'argomento. Se ciò non avviene è perché anche il confutare le premesse e le aspettative pseudo-dogmatiche legate ad un determinato contesto o argomento è un topos retorico dell'Ironia.

Segue una pagina intera dedicata alla striscia Trashman di Spain e poi, un altro approfondimento sul centenario dell'esperienza della Comune parigina che, ispirata ai decreti emessi in quella esperienza, li riprende e cala nella realtà attuale cosicché se una delle conquiste del 1871 a Parigi era stata la proclamazione della laicità della scuola e dell'istruzione, il nuovo proclama,³³² figlio delle esperienze che stanno maturando nelle comuni sessantottine, viene presentato incorniciato da immagini in stile ottocentesco che creano il cortocircuito di un falso storico. A esso fa da contraltare l'articolo di Colette Godard *Il recupero come tattica*, che partendo dai festeggiamenti organizzati in Francia per il centenario della Comune, ne segnala ironicamente le implicazioni conservatrici e contraddittorie per cui si segnala che "Il dipartimento della Seine St. Denis, di maggioranza comunista, aveva da tempo preparato le elezioni municipali inviando il Berliner Ensemble in 3 sale periferiche con 3 spettacoli, La madre, La

³³⁰ Per fornire una esemplificazione di questa lettura surreale, riportiamo un brevissimo passaggio in cui si dichiara: «I segni più importanti dei suoi pianeti sono raggruppati per lui a sinistra della carta, fra il Toro e i Gemelli. Spicca fra loro il Sole che aumenta i poteri di Mercurio in sede, dio dell'intelligenza e della velocità, che ha permesso così al nostro soggetto di comunicare coi rapidi mezzi dell'aria (onde sonore, elettricità, radio) i suoi messaggi e le sue canzoni». *L'astrotema di Bob Dylan*, «Ubu», n. 5-6 (aprile-maggio 1971), p. 5

³³¹ «Il quadrato senza un lato», anno I puntate II (19/01/1974), puntata 13 (6/04/1974), puntata 14 (20/04/1974). Vedi ivi, Appendice II. Franco Quadri.

³³² «Riguardo alla SCUOLA, la Comune decreta: «Niente scaldabanchi, niente buoni allievi». La scuola «anticamera della caserma» è abolita. I bambini si ritroveranno nella loro casa, aperta sulla città e sul mondo esterno. La sola funzione è di renderli felici e creativi. I bambini decidono la sua architettura, l'organizzazione della giornata, quel che vogliono imparare. Il professore di una volta non esiste più: nessuno ha il monopolio dell'educazione dal momento che questa non è più concepita come la trasmissione di un sapere libresco ma come la trasmissione delle competenze professionali (multiple) di ciascuno». *La Comune 1971*, «Ubu», n. 5-6 (aprile-maggio 1971), p. 11

bottega del pane e I giorni della Comune, quest'ultimo dato per la serata di inaugurazione il 18 marzo al Théâtre Gérard Philipe di St. Denis".³³³

Un lungo articolo di Buttafava revisiona il film western come falso mito dell'epopea americana, mentre vengono riportate, subito dopo, le dichiarazioni di Nicholas Johnson, collaboratore dissenziente della presidenza Nixon. Un calendario-diario dal 1965 al 1971 su come si sono modificate le armi e le strategie di combattere una (la terza) guerra mondiale. Una nuova puntata di Dracula del Gruppo TSE anticipa la sezione delle rubriche. Conclude con un nuovo appuntamento il fumetto U d Crepax.

«Nancy come Wight. Lo stesso pubblico prensile e ansioso di contatti delle grandi feste pop: come a Wight, Nancy '71, festival mondiale del (nuovo) teatro: compagnie da 4 continenti, 12 sale di spettacolo prese d'assalto da lunghe code 4 volte al giorno per 11 giorni. Al dodicesimo giorno, all'indomani della chiusura, nello steso ambiente del Gran Théâtre era alla ribalta una Maison de Culture francese con un Labiche brechtizzato alla maniera riformista dei nostri teatri stabili, anche se con un po' di cattiveria in più: e come per incanto, la sala è tornata a essere disertata; vuote le gallerie, mentre platea e palchi erano abbandonate a un altro pubblico di fantasmi in cravatta. I ragazzi, gli studenti, i compagni che avevano affollato il teatro fino alla sera prima non dovevano giustificare la loro assenza: avevano imparato a distinguere tra teatro-comunicazione e teatro-museo».³³⁴

Così l'incipit-editoriale dell'ultimo numero della rivista, indubbiamente quello con più articoli di pertinenza teatrale. Il numero che si intitola *12 modi di fare teatro* designa perfettamente la ricca e articolata vetrina di esperienze, a volte persino antitetiche, che la rivista propone per ben 13 pagine su un totale di appena 24. Le esperienze prese in esame sono: XX, il nuovo spettacolo di Luca Ronconi dal testo di Rodolfo Wilcock, il Grand Magic Circus di Jerome Savary, il teatro sperimentale Tenjo Sajiki di Tokyo diretto da Terayama, The Deafman Glance della Byrd Hoffman School of Byrds diretta da Bob Wilson, il Cricot 2, l'E.T.E.B.A.- Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires diretto da Carlos Augusto Fernandez, il Bradford Art College Theatre Group, il Teatro Lebrijano di Lebrja in Spagna, il Teatro Experimental de Cali in Colombia, La Mama di Bogotá, il Teatro Arena di S. Paolo del Brasile.

I materiali sono ricchissimi e di tipologia differente, come nello stile oramai ben collaudato di Quadri, per cui si alternano stralci di interviste e recensioni a documenti programmatici forniti dalle compagnie, un curioso estratto dal diario personale di Bob Wilson e una lunga dichiarazione di principi operativi e teorici di Tadeusz Kantor.

Alla fine della vetrina, l'ennesimo appuntamento con *Dracula*, un lungo articolo di Marisa Rusconi dedicato a una stagione di Pop Music dai Rolling Stones ai Chicago ai Pink Floyd con riferimento a un attacco della polizia contro i ragazzi che attendevano di assistere al concerto dei Chicago all'Arena di Milano. Segue una pagina pubblicitaria di un misterioso Ali Valentina Baba L.1000 Yaga Ubu! In edicola che fa pensare che ci fosse l'intenzione, da parte della Milano Libri, di un'uscita abbinata dell'albo, in corso di stampa, Ali Baba Yaga di Crepax con la rivista UBU. Segue un indirizzario dei posti di controcultura esteri da visitare durante l'estate, alcune ricette speziate di cultura gastronomica alternativa, un articolo sulla comunità di Ovada, e un articolo della Pivano sul suo incontro con Richard Neville, co-editore della rivista di controcultura OZ in quel momento impegnato nella stesura di Play Power "un libro che doveva descrivere la Nuova Cultura, la droga-sesso- comunitarismo-tribalismo-rock-capelli lunghi-non consumismo-nomadismo-antimilitarismo-internazionalismo-ecc. e la sua tattica di penetrazione mediante la disubbidienza civile non violenta".³³⁵

Nella pagina della rubrica spettacoli spicca, infine, un curiosissimo trafiletto con l'attribuzione di alcuni premi assegnati dalla rivista che, facendo un po' il verso ai famosi San Genesio che Quadri aveva seguito per anni per la rivista Sipario, li reinventa in chiave ironica e patafisica nutrendoli di quell'umorismo che Gandini e compagni gli avevano insegnato attraverso Linus e le altre imprese

³³³ C. Godard, *Il recupero come tattica*, «ubu», n.5-6 (aprile-maggio 1971), p.23

³³⁴ Nancy come Wight, «ubu», n.7-8 (giugno-luglio 1971), p.1

³³⁵ F. Pivano, *Play Power*, «ubu», n.7-8 (giugno-luglio 1971), p.19

editoriali della Milano Libri: un umorismo in grado di coniugare la tagliente tradizione dialettale milanese con il *sense of humour* inglese.³³⁶

«**Premio Carmelo Bene** assegnato da una giuria di amici di Carmelo Bene a Don Giovanni di Carmelo Bene con la seguente motivazione: «Ancora una volta allo specchio, ma per poco. Intanto questo, poi verrà il restauro» (Carmelo Bene)

Premio Jarry per un film non come gli altri a Tristana di Luis Buñuel

Premi speciali a disposizione

Coppa Restivo per la miglior difesa della polizia a Damiano Damiani per Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica

Coppa Maggioranza Silenziosa Italiana (MSI) a La pacifista di Miklos Jancso

Premio Stalin a La confessione di Costa Gravas

Coppa Berlinguer per la via italiana al socialismo a La califfa di Alberto Bevilacqua

Premio Nenni per la miglior rievocazione storico-rivoluzionaria a Nini Tirabuscio di Marcello Fondato

Coppa Presidente Saragat come omaggio a un presidente e a un paese amico e per l'esempio di una gioventù sana a Love Story di Hiller

Coppa Zdanov per il realismo socialista (miglior eroe positivo) a Gianmaria Volonté (Sacco e Vanzetti)

Premio Adorno per la miglior comprensione della problematica contemporanea a Le castagne sono buone di Geremi

Coppa Nunzio Filogamo per la toccante e partecipe rievocazione di un tempo felice a Bernardo Bertolucci per Il conformista e La strategia del ragno

Coppa Greer Garson per il miglior film per signora, ex aequo: a Morte a Venezia di Luchino Visconti e Anonimo Veneziano di Enrico Maria Salerno

Premio Movimento per la liberazione della donna per un vibrante ritratto femminile, ex aequo a Shelley Winters per Il clan dei Barker a Geraldine Page per La notte brava del soldato Jonathan

Coppa Ciaikovskij «invito all'omosessualità» ex aequo a Alain Delon e Jean-Paul Belmondo per Borsalino a Mal dei Primitives e Giacomo Agostini per Amore formula 2

Premio Francesco De Sanctis per la critica a Alberto Moravia che ha individuato in Morte a Venezia una ricerca proustiana del tempo perduto

Riconoscimento Père Ubu («Non ho forse un culo come gli altri?... Questo culo vorrei installarlo su un trono») a Gianluigi Rondi». ³³⁷

Dall'inserzione pubblicitaria dell'uscita abbinata con l'albo di Crepax all'annuncio di un "prossimo numero su free jazz/black power in uscita a settembre", alla chiusura dell'editoriale che speranzoso commenta: "Chiudiamo con l'estate un primo ciclo della nostra rivista (per tornare a essere presenti a settembre); e allora ecco delle proposte di comunicazione, secondo uno degli scopi che Ubu si è posto fin dal primo numero: ricerca di una nuova comunicazione e analisi di una presenza dello spettacolo, dentro e fuori lo spettacolo, nella società di oggi", ³³⁸ nulla fa presagire una imminente chiusura della rivista. Molto probabilmente, l'improvvisa interruzione va legata più che a una perdita di interesse degli autori e/o del pubblico, alle vicende editoriali della Milano Libri Edizioni che in quel passaggio tra la fine del 1971 e l'inizio del 1972 viene acquisita dalla Rizzoli e vive il passaggio di direzione dalle mani di Gandini a quelle di Oreste Del Buono. ³³⁹

D'altro canto, c'è chi, come Bartolucci, vede in questo ultimo numero, quasi interamente dedicato al mondo della sperimentazione spettacolare, una sorta di ripiegamento all'indietro o di battuta d'arresto che annuncia, in qualche modo, la fine di quella esperienza pubblicistica.

³³⁶ A. Saibene, *Una storia milanese*, Prefazione a G. Gandini, *Storie sparse. Racconti, fumetti, illustrazioni, incontri e topi*, Milano, Il Saggiatore, 2011, p. 19

³³⁷ *Spettacoli*, «ubu», anno 2, n.7-8, giugno-luglio 1971, p. 21

³³⁸ *Nancy come Wight*, «ubu», n.7-8 (giugno-luglio 1971), p.1

³³⁹ A. Saibene, *Una storia milanese*, Prefazione a G. Gandini, *Storie sparse. Racconti, fumetti, illustrazioni, incontri e topi*, Milano, Il Saggiatore, 2011, pp. 15-16

«Ma ecco il congedo dalla prima serie a proposito del «teatro che muove le cose e le persone» «alla ricerca di nuove possibilità di coinvolgimento» con un'elencazione dei vari modi di fare teatro tratti dal Festival di Nancy: «E la vetrina di esperienze diversissime che presentiamo, e spesso in natitesi tra loro, ha anche questo scopo: vedete quante possibilità di comunicazione ha il teatro, e *adesso fatevelo da voi*». (...) Che è un modo veramente descrittivo e apologetico, all'interno di un'esigenza rivendicativa globale che Quadri ha perseguito, sulla matrice del Living in particolare, con tutti gli addentellati suoi americani ed europei, e che qui si scioglie tra una «struttura» predominante alla Ronconi e un'immagine di sogno alla Wilson, con altri esempi rivendicativi del Brasile e della Columbia e della Spagna, in una parità di «giochi ed esercizi» e di «ribellioni e contestazioni» che può anche far pensare a una battuta d'arresto, o a un'osservazione più disinteressata, delle «possibilità di coinvolgimento del pubblico» e delle «possibilità di rovesciare le strutture».³⁴⁰

È significativo notare come UBU rappresenti nella sperimentazione critica il corrispettivo di quel passaggio dal teatro-corpo al Teatro-immagine che veniva vissuto dalla scena in quegli anni. Con questa operazione editoriale, infatti, che affida all'impostazione grafica della pagina una funzione assolutamente preminente e lascia che dalla continua commistione-intreccio-innesto con le forme del fumetto nasca un nuovo modo di usufruire della rivista e anche un nuovo senso di quell'oggetto, è come se Quadri si allineasse anche lui, nella creazione di UBU, a quella fase dell'avanguardia teatrale che viene indicata con il passaggio dal teatro del corpo e del gesto al Teatro-immagine di filiazione wilsoniana.

Eppure come lui stesso riconosce circa l'influenza del teatro di Wilson: un autore che, secondo lui, andrebbe scavato nelle più complesse implicazioni di un teatro che è anche terapeutico e che mira in definitiva a ritrovare con lo spettatore l'unisono sensoriale di un tempo altro,³⁴¹ così in Ubu la successione ossessiva di certe immagini, veri e propri feticci onirici pansessualizzati, inframezzata da altre, più grandi, che fungono da elemento choc, queste immagini finiscono per imprimersi, con lo sfoglio delle pagine, nella retina del lettore conducendolo di lì ad un tempo di fruizione altro, all'attivazione di una apticità dello sguardo che innesca, di conseguenza, anche una nuova modalità di lettura, non più forzatamente continua e meno che mai totalizzante, ma che può avvenire per flash o ipnosi catatonica, per riprese e interruzioni, di tutti i contenuti e delle scritture di approfondimento. Qui, davvero secondo la lezione di Wilson, «basta che al pubblico arrivi il gioco di limpide simmetrie tra somiglianze dissimili e avvicinamenti che allontanano, intercorrenti tra loro; quindi l'argomento da leggere è trasferito sulla struttura formale (...), la quale edifica una prima parte da distruggere poi nella seconda con perfetta correlatività. Tutto viene di nuovo demandato alla presa di possesso dello sguardo: le sequenze a incastro, l'iterarsi degli atti, le situazioni che si integrano senza spiegarsi rivivono *in vitro* una loro larvale esistenza gelatinosa. Borges innanzi a tutti».³⁴²

La critica che si sporca le mani

Ricapitolando nel 1977 i suoi dieci e più anni di attività critica a sostegno del Nuovo Teatro, nel momento stesso in cui, con la compilazione della raccolta *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* si trovava di fatto a mettere un punto su quegli anni di vita teatrale, Franco Quadri scrive: «Ma adesso soltanto comincia l'introduzione che avrei dovuto scrivere: non questo collage di dati che a qualcuno potrebbe venire in mente di montare alla ricerca di un senso, non un viaggio entro contrapposte situazioni, ma –più logica premessa a una raccolta di materiali di gruppi e registi– i materiali che hanno costellato dieci o più anni della mia vita di critico. Da scrivere in prima persona, perché in questi dieci anni di partito preso fazioso, di commistione cercata coi compagni del Nuovo Teatro, trascorsi nel desiderio di sporcarmi le mani, di passare dalla recensione di merito (e di gusto?) alla trascrizione oggettiva, di scrivere attraverso l'affiancamento e la pratica organizzativa, solo modo per propugnare e diffondere la via che m'interessava e in cui credevo, una volta constatata la marginalità (e l'arbitrarietà) della posizione del critico rispetto a un campo come il teatro già di per sé

³⁴⁰ G. Bartolucci, *Il vuoto teatrale*, Padova, Marsilio Editori, 1971, p. 26

³⁴¹ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 32

³⁴² F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 34

marginale –di fronte alla realtà sociale, di fronte al dibattito delle idee-, in questi dieci e più anni sempre ho abbracciato, senza vergogna di lasciarmi andare, la scelta passionale. Perché pur respirando oggi la morte del teatro, del Nuovo Teatro (la maiuscola forse ci vuole), più che mai questa esperienza son teso a viverla, e non riesco a smettere di esserne, di essere, innamorato».³⁴³

È questo il momento in cui Quadri, riflettendo sulla sua modalità di operare critico la cristallizza in una formula, quella dello “Sporcarsi le mani” destinata a diventare famosa, oggetto di diniego per alcuni, linea programmatica per altri, filtro di lettura per leggere un operare critico attivo tra gli anni Sessanta e metà degli anni Ottanta grazie a personalità come quella di Quadri, ma anche, sicuramente, di Giuseppe Bartolucci, di Fadini, di Achille Mango e altri.

Ma cosa ha significato e come s'è tradotto per Franco Quadri questo militante “sporcarsi le mani”? Circa il significato possiamo affidarci alle parole di Liotta al Convegno su Franco Quadri tenuto a Bologna il 15 febbraio 2012.

«Il primo colpo che dà al sistema della critica teatrale lo dà quando si rifiuta di essere un critico all'italiana perché intanto se lo può permettere, perché non ha la responsabilità di critico di un quotidiano come Il giorno o come Il Corriere. E quindi poteva, anche per la giovane età, pensare radicalmente a un'idea di critico teatrale diverso e credo che questa sia stata la prima vera intuizione di Franco cioè entrare nella critica teatrale restando fuori dal sistema di critica teatrale all'italiana.

Naturalmente non avendo altri modelli, perché non ha altri modelli né in Italia né all'estero. (...)La mano di Franco comincia a vedersi dal 1965 al 1969. Perché? Perché quel teatro che nel 1960, che cinque anni prima, in qualche modo grotowskianamente, da artista, vedeva, aveva trovato la sua realizzazione concreta. È come se avesse preso la palla al balzo e avesse capito che il suo destino era quello di coltivare non un mestiere, ma un teatro che gli avrebbe permesso, mancandone esempi circostanti, di costruire una sua modalità di critico teatrale».³⁴⁴

Abbiamo visto che proprio questi anni tra il 1965 e il 1969 individuati da Liotta come discriminanti di un emergente protagonismo del capo-redattore Quadri all'interno di Sipario, coincide anche con le sue prime esperienze organizzative. Living Theatre (1966), Convegno di Ivrea (1967), Associazione Nuovo Teatro (1967-68), tournée milanese di Ferai dell'Odin Teatret (1970) non sono altro che le tappe di un auto-apprendistato a cui Franco Quadri decide di dedicarsi per passare dal modello di critico all'italiana che aveva, per esempio, anche nello stimato De Monticelli il suo prototipo verso un nuovo tipo di critico non ancora sperimentato.

In questo, come in altre esperienze della vita, possiamo dire che Quadri avesse colto i segnali di un necessario cambiamento auscultando profondamente la scena che amava e succhiandone i principi che arrivavano, per esempio, da certe forme di attivismo dell'avanguardia americana, Living Theatre in testa, ma anche l'Open di Chaikin, e altri.

Di fronte, quindi, a una sperimentazione che chiede di passare dall'azione teatrale all'azione tout court, come nel memorabile *Paradise Now* del Living, ma anche nelle esperienze di Giuliano Scabia in Italia, anche Quadri decide di mettersi in gioco, scendendo in campo e scrivendo di prima persona una via nuova di essere critico teatrale.

Dopo il trasferimento di Giuseppe Bartolucci da Torino a Roma e il suo definitivo abbandono non solo della direzione del Teatro Stabile, ma anche dell'innovativo Festival di Chieri intitolato «I giovani per I giovani», Franco Quadri ne raccoglie quest'ultima eredità, quella più libera da connivenze con il teatro cosiddetto ufficiale, e si appresta a dirigere per tre edizioni (1973-1975) il Festival della cittadina piemontese.

Per capire qual era il contesto in cui gli artisti venivano chiamati a presentare i loro lavori possiamo affidarci al resoconto diaristico che Memè Perlini stese in occasione della sua permanenza durante l'edizione 1975.

³⁴³ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 68

³⁴⁴ G. Liotta, *Intervento al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico»*, a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

«Otto giorni nella campagna di Chieri, in uno spazio stimolante e dolce. È uno spazio da violentare o no? Non molto lontano crescono delle case mal ideate e piano piano ne arriveranno altre fino alla valle... Penetri nello spazio con elementi o situazioni quotidiane locali: una partita di calcio, uno spettacolo nato nel paese e contemporaneamente con un «pranzo di nozze piccolo-borghesi» situazione angosciante che si riflette nella durata di una notte intera e subito ti rendi conto di quanto vale la pena di restare là più a lungo possibile conscio di essere perso dal rapporto che hai con l'atmosfera che respiri intorno. Per la paura preferisci ancora far finta di sognare dicendo però col tuo lavoro qualsiasi cosa senza ritegno. Quindi da una parte il rifiuto, dall'altra la rotta per e col teatro. Ci vorrebbero molti anni per possedere questo spazio, il contadino che abita qui dice che gli ci è voluta una vita... quindi sei in perdita sin dall'inizio, lo sai e purtuttavia vai avanti, stimolato dai segni teatrali che ti si formano naturalmente tra le mani. Una denuncia, questa ricerca, dell'impossibilità e dell'utopia quotidiana di combattere contro la natura. Non esistono più i ritmi che corrispondono allo spettatore medo. Lo spettatore proletario si lascia andare non deve fare i conti con niente e con nessuno quando è a teatro o in una vallata come in questo momento (prove avute con queste prove pubbliche)».³⁴⁵

Il paesaggio naturale preponderante, una cittadina dall'economia ancora prevalentemente agricola, Chieri era diventata in quegli anni un centro importante per la sperimentazione teatrale italiana, sulla scia di una marcia di decentramento che dalle attività dello Stabile di Torino cercava di investire, con Fadini e Scabia prima, con Bartolucci e Perissinotto poi, il territorio circondariale torinese.

L'iniziativa, però, mostra per tutto il decennio i suoi limiti di progetto culturale imposto a una comunità dal di fuori. Sul decentramento in genere Franco Quadri maturò presto una certa diffidenza, che con gli anni, anche a causa della fine di quell'esperienza, diventa pena consapevolezza del fatto che:

«Era un falso problema, visibile nei moti posti dove il decentramento continua tuttora, come in Francia dove c'è pieno di teatri di periferia in cui vanno solo le persone del centro. Quando a Milano c'era il Teatro Quartieri di Piazzale Cuoco, nessun abitante della zona ci andava. Era invece frequentato da altri milanesi che si spostavano; quindi fu solo un teatro più scomodo degli altri. Queste sono sistemazioni imposte, autoritarie, e non interessano gli abitanti del quartiere. La gente al contrario pensa che se fanno un teatro sotto casa, vuol dire che è una merda e quindi continua ad andare in centro alla ricerca di cose più interessanti. Sono comportamenti psicologici».³⁴⁶

E anche riguardo al pubblico di queste iniziative, a inizio anni Novanta, diceva:

«Ci fu un gran andare a fare teatro nelle fabbriche anche occupate e per certuni era un motivo di orgoglio contare il numero degli operai in sala: anche quello fu un falso problema. Il Nuovo Teatro in parte è riuscito a farsi un pubblico diverso, più giovane fuori dagli schemi, ma non è riuscito poi a sfondare abbastanza. Il suo pubblico è rimasto lo stesso e col passare degli anni è invecchiato senza rinnovarsi. La crisi del pubblico si è sentita più a distanza di anni, che non in quei momenti».³⁴⁷

In ogni caso, in quel momento, almeno per gli operatori, i critici e il pubblico che aveva iniziato a seguire gli eventi connotati per una politica di controcultura teatrale, il Festival I Giovani per I giovani era diventato un interessantissimo punto di riferimento con una sua autorità in merito.

La direzione Quadri si caratterizza subito, sin dalla prima edizione curata, per una vera e propria polifonia degli interventi.

³⁴⁵ M. Perlini, *Paesaggio n.5*, in F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, pp. 482-483.

³⁴⁶ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp. 512-513

³⁴⁷ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p. 513

In quel 1973, tra gli artisti convocati e raggiunti, spiccano il Teatro Artigiano di Cantù con *Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano*,³⁴⁸ il Gruppo Pao e Circo di S. Paulo con *Le nozze piccolo-borghesi* di Bertolt Brecht per la regia di Luis Antonio M. Correa e coreografie di Cidinha de Jesus;³⁴⁹ il R.A.T. Theatre di Newcastle con *Hunchback*³⁵⁰ e *Blindfold*;³⁵¹ il Carrozzone con *La donna stanca incontra il sole*;³⁵² la Compagnia Teatro La Comunità di Giancarlo Sepe con *Il colloquio*.³⁵³

Recensendo su Panorama il 5 Luglio 1973 *La donna stanca incontra il sole* del Carrozzone, Quadri scrive: «Anche tra i giovani gruppi italiani si fa strada la lezione del teatro di Bob Wilson, il regista americano che con le sue lentezze esasperanti, il ritualismo orientale, la costruzione di prezioso tableau vivant di impronta surrealista, costituisce l'ultima parola del Nuovo Teatro mondiale. Con il Carrozzone di Firenze, Wilson entra in sagrestia, si ammantava di rigore serio e dei sovrabbondanti bianchi pizzi da soffitta che incappucciano gli attori fino a farne impenetrabili sagome mute».

E di Sepe, invece, sempre su Panorama il 17 luglio:

«Il teatro continua la sua marcia di avvicinamento alla pittura. Anche *Colloquio* di Giancarlo Sepe, come la maggior parte degli esempi della nuova generazione, si regge su un susseguirsi di sensazioni visive.(...) Ma l'impronta nostalgica di Sepe ha un sapore più patetico e dolciastro: a riprova di un teatro sentito ormai solo come trasmissione di immagini, il forte impasto figurativo stenta a trovare un pari livello d'espressione sul piano della parola; la dizione ondeggia tra il sentimento e l'accademismo, mentre dalla disperata consapevolezza di una condizione umana il testo scivola verso [i più facili compiacimenti della] ballata ecologica».³⁵⁴

L'anno seguente, il cartellone presenta il Gran Teatro di Carlo Cecchi con *'A morte dint'o lietto 'e don Felice* di Antonio Petito,³⁵⁵ Leopoldo Mastelloni con *Il fantoccio Pierrot*,³⁵⁶ la Compagnia Teatro dei Meta-

³⁴⁸ *Il mondo poggia sul dorso di un grande caimano*, del Teatro Artigiano di Cantù. Regia Sergio e Marzio Porro. Compagnia Teatro Artigiano di Cantù. Interpreti Mirko Asnagli, Giancarlo Bonfanti, Antonio Bredice, Ambrogio Cattaneo, Annarita Dall'Oco, Uccia Coffani, Roberto Gallo, Gian Giacomo Levati, Peppino Molteni, Anna Motta, Peppo Peduzzi, Sergio Porro, Loredana Robuschi, Domenico Turati. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani, giugno 1973. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 411

³⁴⁹ *Le nozze piccolo-borghesi* di Bertolt Brecht. Regia di Luis Antonio M. Correa. Coreografia di Cidinha de Jesus. Musica di Kurt Weill e Chiquinha Gonzaga. Scenari di Ana Lucia Prestes. Gruppo Pao e Circo di S. Paulo. Interpreti: Paulo Adario, Ana Lucia Prestes, Antonio Maschio, Cecilia Rabelo, Rosa Maria Penna, Luis Antonio Martinez Correa, Laria Alice Vergueiro, Zé Paulo Pessoa. Musicisti: Ricardo Rizek, Mario Lima, Joao Pedro Dias, Eduardo Neves. Coristi: Serginho Fruta do Conde, Suzy de Lesbos, Vera Hierofanta, Odilles dos Divas, Cidinha de Jesus, Sergio Ponte Grande. Chieri, Festival I Giovani per i Giovani, Cortile Palazzo Comunale, 25 giugno 1973. In F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 732

³⁵⁰ *Hunchback*, creazione collettiva del R.A.T. Theatre di Newcastle. Interpreti: Michael Baher, Mich Brennan, Mike Pearson, Peter Sykes. Chieri, Festival I Giovani per i Giovani, Cappella di San Filippo, 29 giugno 1973. In F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 732

³⁵¹ *Blindfold*, creazione collettiva del R.A.T. Theatre di Newcastle. Interpreti: Michael Baher, Mich Brennan, Mike Pearson, Peter Sykes. Chieri, Festival I Giovani per i Giovani, Cappella di San Filippo, 30 giugno 1973. In F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 732

³⁵² *La donna stanca incontra il sole*, del Carrozzone. Testo, Regia e Interpretazione Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Sandro Lombardi, Federico Tiezzi. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani, giugno 1973. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 80

³⁵³ *Il colloquio*, di Giancarlo Sepe. Regia Giancarlo Sepe. Compagnia Teatro La Comunità. Scene e costumi Rita Corradini e Giovanni Dionisi-Vici. Musica Stefano Marcucci. Interpreti Sofia Amendolea, Caludio Carafoli, Idill Ghinelli, Renato Landi, Luisella Mattei, Tonino Pulci, Giancarlo Sepe, Piero Vegliante. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani, luglio 1973. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 500

³⁵⁴ F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 500

³⁵⁵ *'A morte dint'o lietto 'e don Felice* di Antonio Petito. Regia di Carlo Cecchi. Interpreti: Toni Bertorelli, Dario Cantarelli, Carlo Cecchi, Ennio Coccia, Luca Fontana, Paolo Graziosi, Ornella Liuzzi, Gigio Morra, Fabienne Pasquet, Daniela Piacentini, Nicola Piovani, Aldo Sassi, Angelo Savelli, Sergio Tramonti. Festival di Chieri, 20 giugno 1974. In F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 404-405

³⁵⁶ *Il fantoccio Pierrot*, a cura di Leopoldo Mastelloni. Regia Gerardo D'Andrea. Interprete Leopoldo Mastelloni. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani, giugno 1974. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 145

Virtuali di Pippo di Marca con *Salomè Abstraction*,³⁵⁷ il Teatro dei Mutamenti di Franco Pesante e Lorenzo Vitalone con *Salomè*,³⁵⁸ il Teatro Jarry di Mario e Maria Luisa Santella con *Salomè*³⁵⁹ e *Mmmescafrangescaaa*³⁶⁰ e il Grupo Tse di Alfredo Rodriguez Arias con *Dracula* e *Goddess*.³⁶¹

Dal programma vengono fuori due direzioni tematiche sottese alla costruzione del festival: una incentrata sulla diversa interpretazione scenica del testo wildiano *Salomè*, l'altro inerente una rivisitazione della tradizione drammaturgico-recitativa napoletana.

In particolare, sull'assemblaggio di ben tre *Salomè*, nel programma del Festival Quadri stesso, preparando un pezzo per Panorama che non verrà pubblicato, scrive:
«Wilde come simbolo di un periodo di rimuginazioni decadenti e di recupero kitsch: tre volte *Salomè* al Festival di Chieri. Si è vista l'edizione simbolista dei Metavirtuali, quella crudele popolare e derisoria dei Santella, mentre è mancato in extremis lo spettacolo creato da Werner Schroeter per il teatro tedesco di Bochum, con la sua scala bianchissima per immobili eroine-dive anni Trenta, e ai loro piedi ugualmente ieratico il profeta Giovanni interpretato da un'attrice. Molto diverso il discorso svolto per la chiusura da un gruppo milanese debuttante, il Teatro dei Mutamenti. La loro *Salomè* annega in un mare colorato di proiezioni per diapositiva (le facce della luna, immagini di cellule ingrandite preziose come le incrostazioni che costellano il viso di Verushka nel film di Carmelo Bene), in un fluire di musiche orienteggianti, secondo il gusto psichedelico degli anni Sessanta. Ma per le parole pronunciate in tale contesto non vi sono invenzioni; nelle intenzioni si parla magari di ideologia del potere e di interpretazione aggiornata in chiave dialettica, ma non si assiste in pratica che a una serie di smorte enunciazioni, dette con accenti scolastici. I personaggi sembrano calati in una sacra rappresentazione di molti anni fa, mentre il testo di Wilde rimane lontano, né la spogliazione dei suoi orpelli stilistici trova un motivo».³⁶²

³⁵⁷ *Salomè Abstraction*, da Oscar Wilde e Stéphane Mallarmé. Regia e Adattamento: Pippo Di Marca. Compagnia Teatro dei Meta-Virtuali. Scene e Costumi: Franco Di Matteo. Interpreti: Severino Saltarelli, Valentina, Amalia Vignelli, Federico Weinstraub. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani 1974. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 179 e nota 1

³⁵⁸ *Salomè*, di Oscar Wilde. Traduzione, Adattamento e Regia: Franco Pesante e Lorenzo Vitalone. Compagnia Gruppo Teatro dei Mutamenti. Materiale fotografico Umberto Maria Campi. Musiche Gruppo MAT, Interprete Marina Sassi, Barbara Marciano, Fausto Tommasini, Dario Cipani, Anna Grazia Reiter, Gabriella De Biagi. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani, Giugno 1974. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 392

³⁵⁹ *Salomè* da Oscar Wilde di Mario e Maria Luisa Santella, regia e musiche di Mario Santella, scene e costumi di Michele Merola, rappresentato per la prima volta a Napoli, Studio T 70, nel dicembre 1973, fu la terza *Salomè* presente nella stessa edizione 1974 del festival I Giovani per I Giovani di Chieri. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 392 nota 2

³⁶⁰ *MMMESCAFRANGESCAAA*, di Antonio Petito. Regia Mario Santella. Compagnia Teatro Jarry. Scene Michele Merola. Costumi Berto Lama. Musica Roberto De Simone. Interpreti Mario Santella, Maria Luisa Santella, Francesco De Rosa, Marisa Laurito, Marzio Onorato, Maurizio Niccolini. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani, giugno 1974. In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), pp.483-484

³⁶¹ *Dracula* di Alfredo Rodriguez Arias. Regia di Alfredo Rodriguez Arias. Costumi di Delia Cancela; Pablo Mesejan, Juan Stoppani. Gruppo TSE di Buenos Aires. Interpreti: Alfredo Rodriguez Arias, Marucha Bo, Zobeida Jaua; Facundo Bo, Juan Stoppani.

Goddess di Javier Arroyuelo. Regia e costumi di Alfredo Rodriguez Arias. Gruppo TSE di Buenos Aires. Interpreti: Facundo Bo, Juan Stoppani, Zobeida Jaua, Marucha Bo, Alfredo Rodriguez Arias, Roberto Plate.

Le notizie relative al cast sono tratte da F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p.726

Per quanto riguarda, invece, la presentazione dei due spettacoli all'edizione 1974 del Festival I Giovani per I Giovani di Chieri è tratta dalla nota redatta da Quadri in cui si precisa: «*Dracula* è stato presentato la prima volta in Italia al Festival dei Due Mondi a Spoleto nel luglio '69, e vi è ritornato in coppia con *Goddess*, un altro antico spettacolo dello Tse, al Festival I Giovani per I Giovani di Chieri nel luglio '74» in F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 448 nota1

³⁶² F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p. 392 nota 2

Mentre, recensendo il 4 luglio 1974 su «Panorama» la presentazione di *Mmmescafrangescaaa* di Santella entra in merito all'altra direzione di scelta:

«La sovrabbondante carnosità, le mossette e la zepola di Maria Luisa Santella, la maschera facciale irregolare e triste del bravo Francesco De Rosa (l'hanno battezzato "il nuovo Totò"), la puntualità spiritosa di Marisa Laurito e Marzio Onorato: ecco gli ingredienti del successo di *Mmmescafrangescaaa*, nuova tappa del revival napoletano, scelta per inaugurare la sezione che il Festival di Chieri ha dedicato alla moda-Napoli. Il testo è un canovaccio di Petito, con uno sciocco intrigo contaminato dalla pochade francese. L'interpretazione vi aggiunge un po' di ritocchi, due dosi di tarantella, molte gag di repertorio scese dritte dritte dalla commedia dell'arte, e in più il costante riferimento all'opera buffa. Il recupero manca di un filtro culturale preciso, ma si compiace di ritrovare l'immediatezza delle battute e dell'incontro tra l'attore e il pubblico, la base naturale cioè per questo tipo di operazione».³⁶³

È interessante notare, poi, come una volta diventato l'organizzatore del Festival di Chieri, Quadri crei l'occasione per invitare il TSE di Buenos Aires di Alfredo Rodriguez Arias e, in particolare, quel Dracula che aveva ospitato nel 1971 sulle pagine di UBU,³⁶⁴ dimostrando quella continuità nei rapporti con gli artisti che ha sempre contraddistinto la sua maniera di fare critica mantenendo nel tempo e a discapito delle distanze geografiche una amichevole vicinanza.

Meno corpose le notizie circa l'edizione 1975 del Festival di cui sappiamo che accolse la Compagnia del Maggio di Buti di Mario Filippi con *Bianca e Fernando*, il Gruppo dell'Iperbole di Marco Gagliardo con *Il vampiro di Uppsala* e Il Teatro La Maschera di Memè Perlini con *Paesaggio n. 5*.

A proposito dello spettacolo di Perlini, in particolare, di cui abbiamo riportato in precedenza un estratto di resoconto diaristico stilato da Perlini in quei giorni di permanenza a Chieri, sappiamo poi che *Paesaggio n. 5* diede motivo di bagarre tanto da portare alla decisione di interrompere lo spettacolo fu interrotto. L'evento fu segnalato sulla stampa nazionale sia da Antonio Blandi,³⁶⁵ critico all'epoca di La Stampa, che da Renato Palazzi sul Corriere della Sera.³⁶⁶

Nel 1975 collabora con Ronconi per l'edizione della Biennale veneziana da lui diretta chiama a raccolta l'avanguardia internazionale: nel giro di poche settimane in laguna è possibile scoprire i lavori – tra gli altri- di Eugenio Barba, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Living Theatre, Ariane Mnouchkine, Meredith Monk, Memè Perlini, Giuliano Scabia, Andrei Seban, Robert Wilson, tutti all'apice della loro creatività.³⁶⁷

Sempre nel 1975 dà vita a un'altra importante rassegna nella sua città, Milano: Confronti Teatrali che arricchirà la vita culturale cittadina per un triennio fino al 1977.

L'edizione più discussa e documentata è quella del 1976 che metteva insieme, tra gli altri, *Sudd e Chianto 'e risate* di Leo e Perla, *Performance* di Robert Wilson, *Les grands sentiments* di Jérôme Savary/Grand Magic Circus e *Rotòbolo* di Remondi-Caporossi,³⁶⁸ gigantesca macchina performativa montata e resa agibile per la prima volta proprio in questa edizione dei Confronti Teatrali.

Proprio la gigantesca macchina installata in Piazza della Vetra, nel quartiere Ticinese di Milano dà luogo a una serie di vandalismi e atti di contestazione che Quadri, meno di un anno dopo, nella sua non-introduzione al volume su *L'avanguardia teatrale in Italia* così ricorda:

³⁶³ F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), pp.483-484

³⁶⁴ Vd. Ivi, paragrafo UBU

³⁶⁵ A. Blandi, "Invasione di campo": sospesa la recita di Perlini a Chieri, «La Stampa», 2 luglio 1975

³⁶⁶ R. Palazzi, L'happening notturno di Perlini fra urla, fischi e pesce marcio, «Corriere della Sera», 2 luglio 1975

³⁶⁷ Oliviero Ponte di Pino, *La storia, i linguaggi*, paragrafo 1.6 "La stagione dei festival", in AA.VV., *Organizzare teatro a livello internazionale. Linguaggi, politiche, pratiche, tecniche*, (a cura di) Mimma Gallina, Milano, Franco Angeli, 2008, p. 29

³⁶⁸ *Rotòbolo* di Remondi-Caporossi. Interpreti: Lillo Monachesi, Riccardo Caporossi, Sabina De Guida,, Claudio Remondi. Milano, Piazza della Vetra, quartiere Ticinese, 18-25 maggio 1976 In F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. II (N-Z), p.556 e p.58

« Non essendovi festival da mettere in discussione o triennali da occupare, la contestazione artistica, manovrata ora dalla base giovanile, prende la via più generale e generica dell'autoriduzione. Confondendo strutture e sovrastrutture, rivendicando pane e cinema, esaltando il libertarismo e imponendo l'intransigenza moralistica di nuove censure come le femministe in crociate antiporno, la tensione al proprio privato può anche deviare in intolleranza negatrice dell'altrui, e, nel caso di Autonomia Operaia, riversare in impulsi meramente distruttivi l'odio contro quel che a tutta prima non si capisce, o non si vuol capire. Prima mi sbagliavo, perché è nel caso di un festival che i fermenti degli autonomi s'incontrano per la prima volta col teatro, a Milano, durante i Confronti Teatrali, nel maggio 1976. Non ce l'hanno però con la manifestazione, ma proprio con un duo di artisti autodidatti, di emarginati come loro, Remondi e Caporossi, che da pochi anni propongono esempi di teatro-lavoro assolutamente situazionali, dove i riferimenti intellettualistici non sono indispensabili alla comunicazione, perché si può tranquillamente ignorare che la contrapposizione carnefice-vittima e il senso concentrazionistico delle loro composizioni ha una matrice nell'opera di Beckett, che il procedere figurativo delle loro rappresentazioni immediate e quasi sempre mute si rifà al fumetto, che il linguaggio dei materiali utilizzati accumula memorie dell'arte povera, accettando peraltro allo stesso tempo il dettato della catena di montaggio in *Richiamo* (1975), metafora di un mondo votato a una gratuita autodistruzione, rappresentazione di un percorso meccanico, avanti e indietro, al servizio di una macchina vera e elementare quanto inutile per la delizia di Munari.

A Milano dunque, durante i Confronti Teatrali, Remondi e Caporossi edificano a spese della Regione Lombardia (parzialmente, perché metà dei costi ricadono su di loro) un altro monumento al nulla, un enorme contenitore, un tempio tecnologico nel quale accogliere un numero anche troppo limitato di spettatori da rendere schiavi con un cerotto sulla bocca, e poi da espellere, dopo un viaggio non sentimentale e un singolare saggio di coinvolgimento-esperienza. Di fatto lo spettacolo (in senso teatrale, non ovviamente in senso situazionista) non esiste già più. Lo spettacolo è rappresentato soltanto da quell'elemento imposto, che dall'interno i pochissimi immessi si troveranno coatti a far girare, immaginando forse con questo di imprimergli un movimento reale, di scatenarne le potenzialità distruttrici, portandolo nella sua rotazione a investire il paesaggio urbano. Lo spettacolo è nell'entrare e prendere possesso, sia pure da strumenti passivi (ma perché non suscettibili di ribellarsi?), dell'innaturale ordigno; e, per la maggioranza rimasta esclusa, nell'assistere dall'esterno ai pochi giri del rotobolo su se stesso tra le grida degli spettatori che ne sono prigionieri e trasformati in operai, ma soprattutto nel cerimoniale dell'introduzione nell'ambiente dei prescelti, trainati su alte scale-carrelli sveltando tra la folla, e alla loro derisoria uscita. Lo spettacolo per una volta è una grossa performance affidata allo spettatore, da gestire costruire vivere. Ma appunto dagli autonomi nasce la contestazione di qualcosa che sembrava creato a loro immagine: non ne accettano la decina di milioni spesi e non ne capiscono la destinazione; e siccome non capiscono, boicottano, cercano di distruggere, prendono a sassate, storcono le lamiere o rabbiosamente le percuotono, rubano accessori, danno luogo a una «festa» furibonda, cercando in tutti i modi di mettere a repentaglio la creatura che ai due attori-architetti-animatori-tecnici è costata, dopo l'ideazione, giornate di ininterrotte fatiche manuali. Ecco, se si vuol partire da un'elencazione di dati, questo *Rotobolo* è il primo. È il caso macroscopico di una rinuncia a far spettacolo, dove l'intervento sugli spettatori si limita praticamente alla costruzione concreta di un *ostacolo* fisico, fornendo un impedimento all'azione invece della consueta azione impediante. Manca ogni imposizione di elementi culturali preesistenti, che siano meno alla portata di tutti di quegli strati di lamiera: sottraendo una definizione a Leo De Berardinis dovremmo dire di trovarci di fronte a un esempio di «teatro dell'ignoranza», esteso a un piano totale, nel senso del tempo in quanto il vero spettacolo –anche se nessuno ne ha assunto la consapevolezza– è cominciato assai prima della terroristica festa, per coprire lo spazio di tutti i sei giorni che è durato il montaggio della macchina, sotto il sole o la pioggia, notte e giorno, pochi uomini alle prese con un oggetto sempre più misterioso man mano che prendeva forma, sotto la vagante attenzione di una continua ronda intessuta dall'incredulità curiosa e poi complice della gente del quartiere, di chi voleva capacitarsi di quel coso che gli cresceva sotto gli occhi, quella «lavatrice pubblica» che veniva a invadere il prato sotto la basilica, la

meta della sua passeggiata, il suo luogo di ritrovo, il campo di giochi, la corte aperta sotto casa. E anche in tal modo viene a risaltare la precisa funzione spaziale di *Rotòbolo*.³⁶⁹

Nel 1978, sempre a Milano, avvalendosi della collaborazione del Teatro Franco Parenti, presenta un nuovo evento Progetto '78 che in un cartellone, anch'esso esemplare, mette per la prima volta in programma anche una interessante selezione di film tra cui *Bene: quattro diversi modi di morire in versi* di Carmelo Bene, *Laboratorio di Luca Ronconi a Prato* per la regia di Miklòs Jancsó, gli spettacoli *Avite a' murri* di Leo e Perla, *Vedute di porto Said* del Carrozzone, *Sogni Proibiti* de La Gaia Scienza, *Acqua risata* del Beat 72, *Solo performance n°1* e *Solo performance n°2* di Rossella Or, *Aiace per Sofocle* di Mario Ricci con il suo Gruppo di Sperimentazione teatrale, *Empedocle* del Patagruppo, *Se sei tu l'angelo azzurro* di Angiola Janigro/ La Linea d'Ombra, *Pozzo* di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi.

È evidente, nella messa in opera di questa operazione, come in tutte le rassegne curate da Franco Quadri una costante attenzione nel non privilegiare esclusivamente il nuovo, ma di mantenere un'attenzione e una particolare impegno anche nei confronti di artisti della prima guardia come, per esempio, Mario Ricci o Leo e Perla.

Altre rassegne si susseguiranno a Milano tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta messe a segno dalla sua operosa mano, ma l'evento più importante della sua carriera organizzativa arriva nel 1983 con la chiamata a dirigere, per il 1984, la trentaduesima edizione della Biennale di Venezia per un esperimento che riscosse tanto successo da provocare la conferma della direzione anche per l'anno successivo.

Per quel primo anno alla direzione della Biennale Teatro Franco Quadri concentra la sua attenzione intorno al problema del Linguaggio che diventa quindi, l'insegna³⁷⁰ oltre che la parola di comando per la convocazione degli artisti, in questa edizione quasi tutti di provenienza nazionale.

Il festival si inaugurava con L' onesto Jago di Corrado Augias prodotto dal Teatro Stabile di Genova, e presentava, tra gli altri Luca Ronconi con una messa in scena di un testo di Giovan Battista Andreini, Le due commedie in commedia, Marisa Fabbri, Leo de Berardinis con due "letture" sceniche, la Fabbri da Spinoza e Leo da Dante, e la Gaia Scienza con *Notturmi diamanti*.

Se per una parte dei gruppi della sperimentazione italiana questa Biennale è la vetrina che mette in risalto, impietosamente, una certa istituzionalizzazione o un momento di difficoltà creativa o generazionale –La Gaia Scienza si divide in due formazioni proprio in occasione di quella Biennale- la 32.edizione del Festival Internazionale di Teatro di Venezia, grazie all'acume di Quadri, passa alla memoria per aver portato sotto lo sguardo di tutti, operatori, critici e pubblico, una serie di giovani formazioni, molto agguerrite e promettenti che, non essendo legate ai padri della prima avanguardia, reinventano secondo moduli nuovi e inediti il senso del fare sperimentazione teatrale in Italia. Tra questi gruppi, una giovanissima Societas Raffaello Sanzio che con *Kaputt Necropolis* aveva raccolto l'invito del direttore Quadri a confrontarsi con la dimensione del linguaggio e aveva fondato la Generalissima, una vera e propria lingua scientificamente creata a partire dallo studio del pidgin delle lingue creole, di Comenio, di Leibniz, delle Ruote della memoria di Giordano Bruno e Raimondo Lullo. Accanto alla Societas, il neo-nato Teatro Valdoca con *Le Radici dell'amore* e Santagata-Morganti con *Mucciana City*.

Nel 1985, invece, mantenendo ben chiaro l'intento di dare una panoramica significativa sullo spettacolo degli anni ottanta, il campo di indagine si sposta dal linguaggio all'azione.³⁷¹ In questo senso, anche ricollegandosi all'edizione ronconiana di dieci anni prima alla quale lo stesso Quadri aveva collaborato, è invece prettamente internazionale e dedicata alla figura di quei grandi registi divenuti, nel frattempo, dei veri e propri maestri: Barba, Bausch, Castri, Serban, Wilson.

³⁶⁹ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 41-43

³⁷⁰ XXXII Festival Internazionale del Teatro. Lo spettacolo degli anni ottanta. 1984: il linguaggio. Venezia, 2-21 ottobre 1984. Dal Manifesto della Rassegna.

³⁷¹ XXXII Festival Internazionale del Teatro. Lo spettacolo degli anni ottanta. 1985: l'azione. Venezia, 2-21 ottobre 1984. Dal Manifesto della Rassegna.

Se l'antologica dedicata a Pina Bausch alla Fenice era stata un'anticipazione di primavera, in quell'ottobre 1985 la laguna si appresta ad accogliere le più importanti produzioni che circolavano a livello internazionale e altre create appositamente per Venezia.

L'Odin Teatret di Barba in quell'occasione presentava *Il Vangelo di Oxyrhinco*, una novità assoluta per quell'anno, mentre altri tre gruppi diretti sempre da Barba proponevano *Il romancero di Edipo*, *Matrimonio con Dio* e *Aspettando l'alba*. Andrej Serban presentava, invece, con l'American Repertory Theatre di Cambridge *Il Re Cervo* di Gozzi, mescolando la commedia dell'arte con maschere balinesi, mentre Wilson proponeva *The Knee Plays*, un episodio in quattordici siparietti sulla nuova danza, in un'impostazione stilistica ispirata alla cultura giapponese.³⁷²

Ma se per Franco Quadri la Biennale di Venezia ha rappresentato un momento di verifica di una certa, onorevolmente acquisita, egemonia culturale, con il rinsaldarsi di vecchi vincoli e con l'avvio di nuovi stimolanti incontri, quello fu anche il momento di maggior rottura con il padre putativo per eccellenza: Roberto De Monticelli.

È proprio Quadri a riconoscere questo estremo momento di distacco, quando nel Convegno indetto a Milano in onore di De Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, ammette:

«Alla Biennale da me diretta, alla metà degli anni 80, ci saremmo trovati anche in antitesi funzionale, lui critico, io propositore di spettacoli, gli spettacoli “nuovi” della ricerca di cui mi facevo garante. E fu una strage. E uno degli estremi momenti di contrapposizione, perché lui, allora, doveva essere già malato.

Eppure la mia ricerca continuava a evolvere i suoi indirizzi, e già da allora cominciava a volgersi verso la nuova drammaturgia, tema che avevo posto anche ai gruppi sperimentali invitati a Venezia, su posizioni quindi più amalgamabili coi partiti presi di Roberto – che di partiti presi ne aveva.

Ma a separarci – e mi spiace radicalizzare questo conflitto naturale e umano, personalizzandolo – c'era in effetti anche un modo, che gradualmente si diversificava sempre più, d'intendere la critica, che dipendeva a sua volta da fattori generazionali. E non intendo i modi di scrittura, che, per chi come me si focalizzava sulla ricerca, finivano per anteporre al “racconto” la visualizzazione, alla dialettica la pura elencazione di materiali, al giudizio un'oggettività fattuale per lo meno teorica. Intendo contrapporre la sua scelta di “critico militante” *puro* e la mia di “sporcarci le mani”, fin dal principio, perché il dirigere (seppure di fatto) una rivista, mi poneva già in una posizione “politica”. Ho anche teorizzato, a suo tempo, questa confluenza verso l'azione pratica, che il mutare dei tempi mi sembrava rendere inevitabile; ho sostenuto che il dedicarmi in modo pratico alle tendenze espressive in cui credevo costituisse un'estensione dell'attività critica, che ho sempre considerato una manifestazione marginale, rispetto a un'attività marginale nei confronti della realtà qual è il teatro. Almeno così pensavo e scrivevo a metà degli anni 70. E completavo allora il far critica con l'organizzare manifestazioni, festival, convegni, associazioni di tendenza, tournée di gruppi stranieri, il promuovere premi, e poi soprattutto buttandomi in un'attività editoriale di teatro e spettacolo promossa in prima persona e che mi occupa ormai da quasi vent'anni, un'attività comunque non speculatoriamente commerciale, ma da sempre, ahimè, in perdita. Solo poche volte invece ho tradotto testi e fatto interventi da drammaturgo».³⁷³

Critica radiofonica (1974-1979)

Il primo intervento documentabile di Quadri fatto sui canali radiofonici avviene nel 1968 all'interno della seconda puntata di Lo Spettacolo Off Teatro Cinema e Musica, un programma di Alessandro Gavioli trasmesso sul Secondo Programma oggi Radiodue il 19/01/1968. Insieme a Quadri erano intervenuti a fare il punto della scena off, tra gli altri, lo scrittore Alberto Moravia, Enzo Siciliano, un giovane Pippo Franco, la regista Mina Mezzadri, l'attore e regista Mario Mattia Giorgetti, l'attore Sergio Masieri, Alessandro Cane, regista all'epoca del bolognese Gruppo Artaud e il critico cinematografico Domenico Meccoli.

³⁷² R. Bianchin, *Biennale Teatro. La voce di Eduardo e i gesti di Fo*, «la Repubblica», 25 settembre 1985

³⁷³ F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 dicembre 1996, ora in *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*. Atti del Convegno, (a cura di) Ugo Ronfani, Milano, Lupetti, vol. 1

La prima trasmissione realmente creata da Franco Quadri, invece, per la Rai fu la trasmissione radiofonica *Il quadrato senza un lato*. Si tratta di una trasmissione di approfondimento sulla realtà teatrale che andò in onda per due anni consecutivi a cadenza settimanale, tutti i sabati dal 12 gennaio al 29 giugno nel 1974 e dal 8 febbraio al 2 agosto nel 1975.

Il programma, secondo la dicitura della sigla, è “di” Franco Quadri, il che lo identifica come autore materiale e ideativo. Quadri era affiancato, nella sua attività radiofonica, da Chiara Serino che curava la regia, da Velio Baldassarre, presentatore, e da Claudio Sestieri che curava le interviste. L’anno successivo la collaborazione con Chiara Serino non si ripeté, per cui la regia sarà curata, in un primo tempo, da un operatore Rai, Giovanni Lombardo Radice, per poi passare stabilmente nelle mani di Claudio Sestieri. Altre figure di collaboratori risultano più saltuarie partecipando a volte per la realizzazione di un’unica puntata. Ogni puntata aveva la durata di circa 45 minuti.

Le puntate del 1974 sono legate ad un nucleo problematico di cui la trasmissione indaga gli aspetti mettendo a contatto e portando alla verbalizzazione diversi punti di vista, da quelli se vogliamo più istituzionali e accademici a quelli indipendenti e d’avanguardia. Il Teatro popolare, il teatro femminista, la questione delle scuole di recitazione, il divismo femminile, il cabaret, l’avanspettacolo, la lirica, i rapporti tra teatro e cinema, tra teatro e musica, l’avanguardia. In questo primo lavoro radiofonico Franco Quadri mette a frutto, su un altro mezzo, quello radiofonico, il metodo di indagine messo in campo e risultato vincente su *Sipario*, quello delle Inchieste. Il legame diventa evidente nella puntata del 25 maggio che si propone appunto come “numero-inchiesta su Bertold Brecht”

Per farvi un esempio, la prima puntata del programma, intitolata *I Nuovi Gassman*, mette insieme un pensiero di Vittorio Gassman, estratti di Apocalisse di Carmelo Bene, esperienze, propositi e speranze della giovane attrice Angelica Ippolito e di alcuni suoi colleghi, come Manuela Kustermann vede se stessa, le Voci e opinioni del pubblico, Gianni Morandi tra canto e prosa e Con Giorgio Strehler a una prova dell’Opera da tre soldi.

Coronamento del programma sono gli inserti audio di riprese dagli spettacoli e le voci e i commenti del pubblico, montati secondo una formula ironica e surrealista alle dichiarazioni degli attori, dei registi e dei protagonisti della scena.

Alcuni inserti, come il pensiero Apocalittico di Carmelo Bene ricorrono quasi come un motivo febbrile molte puntate, utilizzate a commento e contrappunto ironico rispetto agli altri protagonisti.

Le musiche, come quella che introduceva l’intervista e commento allo spettacolo di Gianni Morandi, montata subito dopo i commenti del pubblico allo spettacolo di Carmelo Bene creano un contrasto effervescente, prestandosi tanto a commento-prosecuzione di quelle dichiarazioni quanto a una parodia, a un commento critico feroce su un’operazione, quella beniana, che non può entrare a far parte del mainstream culturale. La canzone diceva ho seminato un campo vuoto ed è quindi emblematica di questo tipo di operazione critica che si attiva attraverso il montaggio.... A volte, si tratta di musiche letteralmente idilliache che sottolineano l’ingenuità e i sogni arcadici di alcune attrici, come nell’intervista a Angelica Ippolito, allieva di Eduardo, che dichiarandosi lontana dalla poetica di Eduardo, di due generazioni più vecchio, sogna Carmelo Bene o quando, contrapponendosi a Rossella Falk, un’attrice di un’altra generazione, sottolinea con fittizia ingenuità il fatto che lei, a differenza della Falk, è ancora giovane...

Il discrimine, tra la prima annata e la seconda, oltre all’avvicendamento redazionale Serino-Giovanni Lombardo Radice-Sestieri, risiede, principalmente, nell’abbandono totale del modulo giornalistico dell’inchiesta e l’incentramento, invece, sulle modalità editoriali della rivista, che in questa parola ha la sua tangenza con il noto genere teatrale che in Italia conobbe la massima popolarità tra la fine degli anni trenta e la metà degli anni cinquanta nella progressiva sparizione dei vecchi generi come il varietà, il Café-chantant, l’operetta e l’avanspettacolo, fino alla grande affermazione della commedia musicale. Il teatro di rivista era un misto di prosa, musica, danza e scenette umoristiche ispirate all’attualità spicciola e ai tradizionali cliché erotico-sentimentali, uniti da un tenue filo conduttore e dalla presenza di personaggi fissi come la soubrette.

Nella seconda annata de *Il quadrato senza un lato*, Quadri riprende moduli della rivista, marcando ancor più il carattere di veri e propri “numeri” delle interviste, di siparietti svolti dalle musiche, di lazzo affidato a una parola o frase estrapolata dal suo contesto e inserita, umoristicamente, a commento di

un altro segmento, al carosello di personaggi e di situazioni che, per tutta la durata di ogni singola puntata, si avvicendano su questo radiofonico palcoscenico.

E come la rivista aveva il suo artista di punta e la sua soubrette, personaggi spesso fissi, proprio per il loro status semi-divistico, all'interno di una compagine che invece molto spesso variava, così nel progettare questa seconda annata Franco Quadri chiama due artisti sui generis a cui affida uno spazio fisso come quello della posta. Si trattava di Carmelo Bene e di Laura Betti, le cui risposte pungenti e a volte, persino feroci, erano in completa sintonia con il taglio ironico della trasmissione ora più che mai vera e propria "rivista radiofonica teatrale".

L'importanza di queste registrazioni sta nel fatto che, le puntate di *Il quadrato senza un lato*, segnano, infatti, un ulteriore passaggio, il più eccentrico probabilmente, di fare riviste teatrali di Franco Quadri, rinnovato, rinfrescato al bagno di un altro mezzo.³⁷⁴ Se, quindi, in questa trasmissione, la prima annata è particolarmente debitrice dell'eredità acquisita con Sipario per cui lui non è mai ascoltabile in prima persona, ma la sua operazione critica è più da editor, da promotore, assemblatore e costruttore di un macrotesto radiofonico, con la seconda annata, tolto il pretesto della selezione tematica, diventa più esplicito il legame più profondo con la modalità di impaginazione ironico-ossessiva messa in campo con UBU e, in un certo senso, *Il quadrato senza un lato* ne rappresenta l'equivalente radiofonico del suo fare una rivista.

È interessante notare come, presentando per il Terzo Programma Rai la *Salomé* di Carmelo Bene, Franco Quadri dica di Bene:

«Interviene, invece, abbastanza ovvia la cosa, con degli accorgimenti registici determinanti: radicali, addirittura. Accorgimenti che io, però, direi genialissimi, che funzionano da filtro critico. Così come interviene, impadronendosi pienamente del nuovo mezzo, sull'elemento sonoro giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su commistioni sonore di totale arbitrarietà, di musiche classiche con canzonette. Il serrato montaggio del nastro sostituisce il montaggio ossessivo del cinema e le preziosità degli incastri sonori ricompongono il mosaico di quella pioggia di visioni che era stato il film "Salomé"».

In questo spaccato, Franco Quadri parlava, sì, di Carmelo Bene, ma anche, imprevedibilmente, di se stesso e del suo modo originale di fare critica sul nuovo mezzo, come qualcuno che messo di fronte ad un procedimento non solo vi si riconosca, ma vi si identifichi e rispecchi.

Nella formula della presentazione che Quadri elabora, invece, nel 1976 per le riscritture radiofoniche di *Salomé* e di *Pinocchio* di Carmelo Bene,³⁷⁵ poi, Quadri traspone sul nuovo mezzo, modi e funzionalità dell'elzeviro per cui l'apertura della trasmissione radiofonica con un lungo e compatto intervento di analisi dell'opera nel contesto della poetica beniana, pone di fatto, il suo agire critico in una nuova posizione sempre più comprimaria rispetto a quella dell'artista da cui, volendo, può anche dichiaratamente dissentire.

In particolare di Carmelo Bene Quadri ha elaborato la presentazione per *Salomé* andata in onda sul Terzo Programma/radiotre il 9 febbraio 1976 e quella per *Pinocchio* andata in onda sullo stesso canale il 23 febbraio 1976. che

Una modalità questa che si stabilizza in una vera e propria formula, quella dei "Corsivi", all'interno della trasmissione di Daniela Sbarrini e regia dello stesso Claudio Sestrieri, *il palcoscenico in cantina. Ovvero l'avanguardia sono io*, una trasmissione andata in onda anch'essa con cadenza settimanale, tutti i sabati dal 3 febbraio al 21 aprile 1979. In essa si raccoglievano i materiali, interviste, riprese audio ecc. sulla cosiddetta avanguardia delle cantine con servizi dedicati a Ricci, Leo e Perla, Quartucci, Kustermann-Nanni, Vasilicò, Giancarlo Sepe, Bruno Mazzali del Patagrupo, Memé Perlini e le due ultime puntate dedicate al Carrozzone e a Remondi e Caporossi.

³⁷⁴ L'espressione è di Franco Quadri che tratteggiando la condizione dei quotidianisti quali gli apparivano negli anni Settanta, scrive: « quei quotidianisti, non solo di Roberto, che negli anni 70 io e gli altri "sperimentatori" vedevamo chiusi in una condizione di forzati: con una maggior difficoltà di rinnovarsi, di rinfrescarsi al bagno di altri media, costretti a sacrificare addirittura una normale vita di relazione». F. Quadri, *La solitudine del critico*, intervento al Convegno indetto in memoria di Roberto de Monticelli dall'Associazione Nazionale Critici di Teatro, Piccolo Teatro di Milano, 2-3 dicembre 1996, ora in *Per Roberto De Monticelli. Per il Teatro*. Atti del Convegno, (a cura di) Ugo Ronfani, Milano, Lupetti, vol. 1,

³⁷⁵ Materiali in Appendice II

All'interno di ogni puntata uno spazio intitolato *Il corsivo di Franco Quadri* in cui il critico, da un suo ideale palcoscenico, tratteggia in maniera sintetica, ma assolutamente incisiva, il percorso di ogni singolo gruppo segnalandone i momenti di svolta, di innovazione e/o di crisi.

Vale a questo punto fare una breve digressione sul genere giornalistico che Quadri prende a modello. Il Corsivo è, notamente, un genere giornalistico che nella forma di un commento breve, polemico o ironico, su un fatto di attualità o su una questione all'ordine del giorno è, nella maggior parte dei casi, un intervento un po' velenoso.

Al momento in cui Quadri produce i suoi Corsivi, la modalità di questo specifico commento giornalistico è associata, a ragione, a due penne importanti dell'epoca: la prima, quella di Mario Melloni detto Fortebraccio che, scrivendo sul quotidiano «L'Unità» dal 1967 al 1982, ha fatto del Corsivo lo spazio privilegiato da cui lanciare vetriolo agli uomini politici del momento; l'altra è quella di Indro Montanelli che dal 1974 compone su «Il Giornale Nuovo» i suoi corsivi intitolati «Controcorrente». È impensabile che Quadri, scegliendo questo tipo di componimento, non avesse in mente l'ironia a volte feroce e tagliente che i due corsivisti mettevano, ognuno a suo modo e secondo il proprio stile, nei loro pezzi. Eppure leggendo i Corsivi di Franco Quadri l'ironia e la vena polemica risultano molto meno evidenti rispetto ai procedimenti messi in atto con i montaggi surreali delle puntate de *Il quadrato* senza un lato. Il commento polemico, quasi naturale alla fine degli anni Settanta nei confronti di un'avanguardia teatrale, quella delle cantine, che si era rivelata un'invenzione sprecata del teatro italiano, si limita spesso a un paio di righe in cui Quadri commenta, per esempio, a proposito di Mario Ricci: «Solo negli ultimi anni e nei più recenti spettacoli, l'attore di Ricci acquista un'autonomia di persona a tutti i livelli, sempre inserito in un clima sospeso tra il rito e il gioco. Ma con questo nuovo e frettoloso passo, l'immagine inimitabile del teatro di Ricci si scolorisce».³⁷⁶

O quando di Vasilicò afferma:

«Dopo il passo falso de “L'uomo di Babilonia”, il favore del pubblico ha di nuovo premiato entro i confini nazionali il “Proust”, lavoro in cui Vasilicò ha riconfermato le sue qualità di mago dell'illusione scenica e di gran confezionatore di prodotti ben lubrificati e di grossa efficienza figurativa.

Qualche riserva va, semmai, posta alla sostanza culturale di entrambe queste imprese e alla tendenza a puntare più sugli effetti spettacolari che sull'approfondimento intellettuale dei testi. In entrambi i casi, infatti, la messinscena ha puntato con immediata rispondenza del pubblico sul sesso come tabù secondo un'ottica repressiva alimentando i compiacimenti piuttosto che un atteggiamento liberatorio e nature».³⁷⁷

Dal Convegno dedicato a «Franco Quadri. Uomo patafisico» all'interno della programmazione 2012 del Centro Teatrale La Soffitta - Università degli Studi di Bologna, è emerso un ennesimo progetto di trasmissione radiofonica che Franco Quadri, intorno al 1977, stava elaborando con la ex-collega Chiara Serino. Afferma a questo proposito Oliviero Ponte di Pino:

«La prima cosa a cui abbiamo lavorato insieme—è una parentesi buffa e tragica allo stesso tempo—doveva essere una trasmissione radiofonica curata da Chiara Serino, una trasmissione che parlava di calcio. Il problema è che io sono milanista, Franco è sempre stato profondamente interista. Non andava a teatro, solo se c'era una partita dell'Inter. Lui mi disse: “ti porto in una libreria che è la Milano Libri, tu parli con il commesso e lui ti dà i libri da leggere per studiare quello che devi fare”. Saliamo in macchina, arriviamo dopo 50 metri in piazza Virgilio, che è attaccata a via Caradosso e mi dice: “qui la settimana scorsa mi è venuto addosso un tram e mi ha sfasciato la macchina”. Io lo guardo e dico: “colpa del tram, vero?” e lui: “No, no, no, colpa mia”. Conclusione della storia: la trasmissione non si è mai fatta perché Chiara Serino, e questa è una parte molto triste, aveva deciso di togliersi la vita e quindi il primo lavoro con Franco Quadri è finito così».³⁷⁸

³⁷⁶ «Palcoscenico in cantina», anno I puntata del 3/02/1979. Vedi ivi, Appendice II. Franco Quadri.

³⁷⁷ «Palcoscenico in cantina», anno I puntata del 3/03/1979. Vedi ivi, Appendice II. Franco Quadri.

³⁷⁸ O. Ponte Di Pino, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

Se la morte improvvisa della regista radiofonica non permise la realizzazione di questo ulteriore esperimento, dai ricordi di Oliviero Ponte Di Pino, che in quell'avventura doveva essere coinvolto, sembra fuoriuscire una possibilità "situazionista" che però resta, ad oggi, una ipotesi sospesa per contingente mancanza di documentazione a riguardo.

Panorama (1967-1987)

«Essendo stato critico, dopo "Sipario", di un settimanale quale "Panorama" mi si offriva un posto importante dal quale segnalare, divulgare e far conoscere il nuovo teatro». ³⁷⁹

Così Franco Quadri inquadra il suo passaggio collaborativo all'interno della rivista Panorama, una collaborazione che iniziata mentre Quadri lavorava ancora a Sipario si protrae fino al 1987, anno in cui Quadri inizierà a scrivere per Repubblica.

Franco Quadri arriva a Panorama per sostituire Tommaso Peretti e una delle prime difficoltà con cui si trova a dover fare i conti è l'obbligatorietà con cui, in quanto critico di un settimanale nazionale, è chiamato a rendere conto di alcuni spettacoli lontanissimi, per esempio, dai suoi gusti.

È Giuseppe Liotta, presidente dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro, intervenuto al Convegno promosso da La Soffitta a ricordare con un aneddoto questo delicato passaggio della sua carriera.

«La prima riflessione che ho fatto e che sento di fare è quella di smentire un luogo comune che riguarda la figura di Franco Quadri e che lo vede, alfiere, e non solo alfiere, interessato soltanto del teatro d'avanguardia. Questo non è affatto vero. Franco Quadri ha recensito certamente spettacoli d'avanguardia, soprattutto se vogliamo spettacoli d'avanguardia, ma anche spettacoli lontani dalla sua idea di teatro, dal teatro che gli piaceva costruire perché Franco Quadri è stato un costruttore di teatro e di teatri. Questo è molto evidente anche se si tiene conto dell'obbligatorietà che aveva Franco Quadri in Panorama, scrivendo per la prima volta per un settimanale rivolto a un pubblico di lettori non specialistico, l'obbligatorietà a parlare anche d'altro. Ma in quel periodo in cui lui da solo poteva scegliere, perché Panorama aveva una cadenza settimanale. In un mese doveva produrre quattro recensioni. Ricordo un aneddoto, non ricordo più chi me lo riferì, probabilmente lui stesso, dell'imbarazzo, anzi proprio la difficoltà che lui ebbe nel dover scrivere su di uno spettacolo di Gino Bramieri. Debbuttava al Sistina Gino Bramieri, era il primo o secondo mese di responsabilità della rubrica dopo la scomparsa di Tommaso Peretti, e lui dovette scrivere d'obbligo su richiesta del giornale a scrivere su un autore che non era di secondo piano, ma che non apparteneva certamente alla sua storia personale. E in effetti quella non fu una recensione, ma qualcosa di diverso». ³⁸⁰

Una diversità che non si verifica solo nella recensione dedicata a Bramieri, ma che dà avvio a una tipologia personale e sui generis di recensire gli spettacoli. È lo stesso Quadri, approntando la raccolta di quei pezzi per la casa editrice Il Formichiere, a sottolineare questo allontanamento da un presunto canone nei termini di una anomalia, noi potremmo dire di una fuga dal genere.

«I pezzi da me consegnati settimana per settimana a "Panorama" si presentavano anomali rispetto al genere, non tanto per la loro brevità, quanto per una scelta espositiva che punta a documentare l'immediatezza teatrale delle rappresentazioni, mentre ne stralcio quasi del tutto l'analisi letteraria dei testi, più suscettibile forse di essere letta da un non spettatore e di reggere a distanza di tempo» ³⁸¹

È ancora Liotta a rafforzare questo avvertimento.

«La prima cosa che salta agli occhi è che la classica canonica recensione, un modello di recensione che andava in voga in quegli anni, anche tra i critici più illuminati, più lontani dal giornalismo critico -perché bisogna ricordare che a quel tempo, negli anni sessanta, i critici erano soprattutto dei giornalisti che,

³⁷⁹ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.505

³⁸⁰ G. Liotta, *Intervento al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico»*, a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

³⁸¹ F. Quadri, *Premessa tecnica*, in *La Politica del regista*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. XI

all'interno del giornale, si occupavano delle pagine culturali e che venivano dirottati alla critica teatrale- la classica recensione teatrale viene da lui abrogata. ».³⁸²

Ancora Franco Quadri nella sua prefazione a *La politica del regista*:

«Preoccupandomi nei miei pezzi di dar conto essenzialmente delle resa teatrale, o spettacolare – se si vuole usare questa parola per certi versi negativa- è sull'attività dei registi che ho concentrato la mia attenzione, sforzandomi di farne risaltare volta a volta le direttive ispiratrici e le scelte interpretative, per poi valutarne la coerenza e l'efficacia agli effetti della comunicazione, senza rigorismi letterari o confronti con modelli canonici preesistenti».³⁸³

Per Liotta, questo abbandono dei modelli canonici preesistenti si trasforma in occasione per creare uno schema e una modalità di scrittura assolutamente personale che lo studioso bolognese ha definito rispettivamente con i termini di Teatro-linguaggio e di “recensione perfetta”.

«Non avendo più appigli letterari, non potendo più giocare sulle metafore e su tutta una serie di artifici retorici, che appartengono alla modalità di recensione, si è inventato uno schema che io ho chiamato teatro-linguaggio. Le sue recensioni sono compatte, non c'è nessuna incrinatura, nessuna debolezza, né sul piano lessicale, né sul piano del movimento, c'è una sorta di distacco brechtiano nei confronti dello spettacolo. Lui ti mostra da attore-critico, da critico-attore, lo spettacolo e ti indica tutti gli elementi ripercorrendo il movimento della scena a seconda del prevalere degli elementi. Se lo spazio scenico e la regia si occupa, penso a una regia di Strehler, di una pienezza di spazio scenico in cui il ritmo, il movimento non è di tipo strutturale, ma è di tipo narrativo, lui riesce a sezionare lo spettacolo secondo la modalità scelta dal regista. Se invece, si tratta di uno spettacolo di Carmelo Bene, o di un qualsiasi altro esponente dell'avanguardia, che affastellano, nel senso buono, degli oggetti in scena, lui ti descrive accuratamente la posizione di quegli oggetti, la riscrive non per compiacimento illustratorio o di memoria, ma perché la sua analisi parte da lì per ricostruire il rapporto di quell'oggetto con l'attore, di quell'oggetto con una luce...È come se al posto di guardare lo spettacolo, lui decidesse sin da subito di mettersi dentro. Nel suo caso è importante il contesto in cui lo spettacolo si muove. Quadri seziona lo spettacolo nei suoi diversi strati, non racconta mai lo spettacolo, ma dice quello che vede, punta a quella che ho osato chiamare, pur sapendo i limiti di una tale battuta, la “recensione perfetta”.

Fluorescenza di parola e di immagini, lo spettacolo in qualunque sua recensione è come cristallizzato, rimane lì come se non ci fosse mai stato un prima e un dopo, e quindi continua quel permanere di una sorta di storia dello spettacolo dal vivo attraverso la recensione.

Certe tendenze di analisi non vengono esorcizzate nella riflessione, nella scrittura, ma anzi ricercate, perseguite con disarmante lucidità e candore».³⁸⁴

Eppure la recensione perfetta necessitava, evidentemente, di tempi di maturazione lunghi che solo lo scattare della scadenza di consegna permetteva di coagulare in una formula se non perfetta, per lo meno molto lavorata e felice. È interessante, a questo proposito, assistere a un retroscena come quello riportato da Olivero Ponte di Pino al Convegno di Bologna circa le numerose richieste di consegna da parte della redazione di Panorama e, quindi, il clima di pressione creativa in cui questi articoli finalmente nascevano.

«La terza incombenza era passare i pezzi per Panorama, per cui il lunedì mattina cominciava a telefonare prestissimo Raffaele Baldini, io non sapevo che era un importante poeta, per me era un signore che chiamava il lunedì molto presto chiedendo: “Quando manda il pezzo?”. Franco scriveva i pezzi con dei tratto-pen, una penna molto grossa, e una scrittura molto piccola, per cui erano anche quelli illeggibili, arrivavano sempre in tempo, ma all'ultimissimo momento, per cui c'era sempre questa

³⁸² F. Quadri, *Premessa tecnica*, in *La Politica del regista*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. XI

³⁸³ F. Quadri, *Premessa tecnica*, in *La Politica del regista*, Milano, Il Formichiere, 1980, pp. XI-XII

³⁸⁴ F. Quadri, *Premessa tecnica*, in *La Politica del regista*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. XI

fase di stress in cui bisognava decifrare questa sorta di incunabolo con Baldini che nel frattempo telefonava ogni mezz'ora per sapere quando il pezzo sarebbe stato inviato».³⁸⁵

Approntando, poi, un'antologia di questi scritti pensati per Panorama tra l'1967 e il 1979, un doppio volume intitolato *La politica del regista* e pubblicato da Il Formichiere, piccola casa editrice di Stefano Iaccini con la quale Franco aveva fatto tutta una serie di previsioni,³⁸⁶ Franco Quadri ricorra alla formula del catalogo. È lui stesso a esplicitare il motivo della scelta, quando nella introduzione al volume così giustifica:

«Allora, per rendere consultabile questo accumulo di rendiconti, per cercare o fingere un senso a questa cavalcata dentro il teatro rappresentato in Italia dalla vigilia del Sessantotto agli anni Ottanta, ecco l'ordinamento catalogatorio. Ma non per opere, né per autori. Dal momento che non è l'analisi del testo a risultarvi privilegiata, ma la messinscena, m'è sembrato logico, e anche doveroso, seguire un ordinamento per registi. Tale sottolineatura conferma una politica alla quale mi sono continuamente uniformato nel mio lavoro: appunto *la politica del regista*, come la chiamerei parafrasando lo slogan della *politique des auteurs*, lanciata in campo cinematografico da André Bazin a sostegno di quella sua opzione critica, e poi adottata dai teorici della *nouvelle vague*».³⁸⁷

La tipologia delle schede che, per sua stessa ammissione, si prestano a essere lette “come voci per un dizionarietto di *teatro agito*”³⁸⁸ sono il modello che Franco Quadri sta, proprio in quel momento elaborando per quella che è la sua più importante opera di costruzione di un teatro in forma di libro: una super-rivista intitolata il *PATALOGO*.

In realtà il primo incontro con la forma del Catalogo, Franco Quadri l'aveva avuta molti anni prima spinto dall'esigenza pratica di mantenere in ordine i materiali che, man mano, si accumulavano nella sua carriera di critico. È Olivero Ponte Di Pino a fornirci una testimonianza di questo fondamentale passaggio:

«Il secondo lavoro era tenere in ordine l'archivio di Franco. Io sono notoriamente la persona più disordinata del mondo, ma il mio motto è “se ti offrono un lavoro, tu di' che sei capace e vai”. L'archivio di Franco era un mobiletto con dei cassettini e la cosa interessante era che, già allora, il materiale era organizzato per compagnie, non per autore o per titolo come tanti altri archivi teatrali, come quello del Piccolo per esempio. Franco aveva appena finito il libro Einaudi *L'avanguardia teatrale in Italia* in cui il materiale è, appunto, organizzato per compagnie».

Dall'archivio al catalogo, il passaggio può essere quasi obbligato tanto che lo stesso Quadri riconosce, proprio rispetto ai due volumi per Einaudi di aver “operato nella storicizzazione, avendo raccolto un po' di materiale dei gruppi; così ho fatto dei libri di catalogazione (come quello per Einaudi) al fine di fare il punto e consapevolizzare l'esistenza dei gruppi”.³⁸⁹ Eppure, quello che sembra venir fuori da questa ricostruzione, è il fatto che Franco Quadri trova in questo formula, che è una forma prettamente memoriale, una forma di acquietamento tanto che il catalogo, d'ora in poi, diventerà la sua principale forma di operazione critica e di incisione nella storia teatrale.

Non è irrilevante, allora, che, nel momento in cui è chiamato a dirigere la trentaduesima edizione del Festival Internazionale del Teatro alla Biennale di Venezia, una delle operazioni a cui darà

³⁸⁵ O. Ponte Di Pino, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

³⁸⁶ O. Ponte Di Pino, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

³⁸⁷ F. Quadri, *Premessa tecnica*, in *La Politica del regista*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. XI

³⁸⁸ F. Quadri, *Premessa tecnica*, in *La Politica del regista*, Milano, Il Formichiere, 1980, p. XI

³⁸⁹ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.505

particolarmente rilevanza sarà proprio la costituzione dei cataloghi, una forma editoriale che la Biennale Teatro aveva utilizzato tantissimo negli anni Cinquanta e Sessanta,³⁹⁰ ma che man mano aveva relegato a impresa editoriale da mettere in campo esclusivamente come strumento di accompagnamento di eventuali mostre.

Nel 1984, quindi, per il suo primo anni di direzione al festival, Quadri rispolvera questo formato editoriale rivendicandone la pertinenza e l'attualità nei confronti di una rassegna che si pone come una mostra d'arte teatrale.

È Gianni Manzella a ricordare questa particolare, altissima attenzione di Quadri per la cura del catalogo veneziano quando, nel convegno di Bologna, ha ricordato:

«In realtà ho lavorato una volta con Franco quando lui dirigeva la Biennale di Venezia. Mi chiamò a fare un lavoro editoriale per il catalogo. Fu un lavoro impegnativo, proprio da un punto di vista emotivo, devo dire...non tanto dal punto di vista del lavoro, che sarebbe un'affermazione banale...fu un lavoro molto impegnativo perché prevedeva un contatto molto stretto, il vivere con una persona nello stesso appartamento, per un mese, totalmente fianco a fianco. E c'era sempre da parte sua, sul lavoro, una richiesta molto alta e, quindi, una continua sollecitazione tant'è che alla fine, quando arrivò il risultato - detto per inciso: io ero abbastanza stremato e, di fatti, poi non l'ho più fatto - lui mi fece i complimenti, ma io rimasi basito chiedendogli: "ma come? Per un mese mi hai massacrato..." e lui mi rispose: "Ma quello è il lavoro!". Come se il lavoro avesse una dimensione tutta sua».³⁹¹

Ma se i modelli di catalogo delle Biennali Teatro di Venezia degli anni Sessanta furono senz'altro un modello, se non altro, inconscio, il primo vero modello niente affatto inconscio che Franco Quadri doveva avere in mente può essere visto nell'Almanacco Letterario Bompiani a cui all'inizio della sua carriera, e ancora in seguito, per alcuni anni, aveva collaborato.

Il PATALOGO e la casa editrice UBULIBRI

Il primo Patalogo viene edito formalmente nel 1979 come Annuario dello Spettacolo relativo all'anno 1977-78: un progetto, pertanto, non dedicato solo alla scena teatrale, ma anche a "cinema, musica lirica, televisione, musica jazz, rock, pop", come recita quel primo volume, uscito con la collaborazione essenziale del Formichiere.

In realtà il lavoro di progettazione e messa a punto dell'annuario era partito già un anno prima, quando le Edizioni Area di Gianni Sassi e Nanni Balestrini, una giovane casa editrice tesa ad alimentare la crescita di redazioni editoriali specializzate, chiesero a Quadri di collaborare con loro e Quadri fece la controproposta di fondare una specie di rivista che raccogliesse e mettesse in contatto le più diverse forme di spettacolo, come era da tempo era suo desiderio.³⁹²

Sin da subito Quadri coinvolge un amico e collega di lavoro di lunga data, Gianni Buttafava, esperto di cinema e non solo. L'idea era quella di costruire uno strumento che comprendesse le varie aree dello spettacolo, creando un ponte tra ciascuna di esse e le altre in un momento in cui il teatro stesso andava verso le arti e l'ottica interdisciplinare, per chi si occupava generalmente di spettacolo, risultava essere non solo la via di maggiore interesse, ma quasi una necessità per arrivare a esplorare e comprendere i terreni della commistione e della contaminazione tra scena e arti visive.

³⁹⁰ In tal senso, il primo catalogo dedicato alla descrizione delle opere messe in scena durante il Festival Internazionale di Teatro (di Prosa) dalla Biennale risale al 1950, mentre l'ultimo è del 1965.

³⁹¹ G. Manzella, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

³⁹² L. Mello, *Raccontare il teatro: aspetti drammaturgici nel Patalogo – Annuario dello Spettacolo*, Tesi diploma di Leonardo Mello, Relatore: Chiar.mo Prof. Renata Molinari, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1998-99, «Appendice: Un'intervista a Franco Quadri». Online all'indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/Leo/Leo17.htm>

Per l'impostazione grafica richiede la collaborazione di un professionista, Pierluigi Cerri, allora impegnato presso lo studio di progettazione architettonica Gregotti e Associati.³⁹³ Pierluigi Cerri viene coinvolto nell'impresa con l'incombenza non secondaria di dare un linguaggio visivo alle idee e ai contenuti elaborati da Quadri e Buttafava. L'idea di Cerri che si rivela vincente, è di utilizzare una forma simile a quella del dizionario, con molte pagine scritte in piccolo, dove in particolare avevano importanza nella parte saggistica le colonne di servizio riservate alle citazioni, alle curiosità, alle note divaganti, a riferimenti che avevano il compito di "ambientare" i pezzi e di completarli sfiorando in altri campi. Un'abitudine che si è un po' persa nei volumi successivi, non così l'impaginazione generale che, con l'utilizzo delle immagini grandi per descrivere, per segnare un punto e la ridda dei minimali, delle foto piccole per dare più completezza, con le scritte ordinate e piccole, mai troppo appariscenti è rimasta una costante per tutta la vita del *Patalogo*.³⁹⁴ È Quadri, in un intervento sul *Patalogo* del 2009, a ripercorrere i primi passi di questa avventura editoriale:

«Era nato quasi per gioco il *Patalogo*, ovvero trentadue anni fa, quando nacque, alla fine dei gloriosi anni '70, sulla scia di una rivista underground che si occupava di spettacolo e si era battezzata col nome dell'antieroe di Alfred Jarry. Una casa editrice di giovani tesa ad alimentare la crescita di redazioni editoriali specializzate chiese al nostro gruppo un progetto. Allora il sottoscritto, assieme a un tuttologo dello spettacolo e non solo come Gianni Buttafava e a un maestro della grafica quale Pierluigi Cerri passarono qualche mese al tavolino, divertendosi come pazzi a lanciare un catalogo con la p della patafisica che facesse annualmente il punto sulla situazione di teatro, cinema, lirica e tv, con un accento sugli spettacoli devianti. Quando fummo pronti col nostro carico di materiali, gli editori ci annunciarono la loro rinuncia all'iniziativa. Partimmo con la sigla del Formichiere, stampando da Seconda Mano, e per una decina d'anni e forse più ci divertimmo, almeno fino all'improvvisa, prematura scomparsa di Buttafava».³⁹⁵

Eppure quel numero 1, costruito sulla confusione, sull'incertezza della pubblicazione, ma anche nell'entusiasmo legato a una nuova pionieristica impresa, è sicuramente il più "patafisico": bada molto a vedere le cose con ironia, a cercare immagini che gli altri non notano, a far risaltare un'idea di teatro diversa. Mentre, per il gioco degli opposti, il secondo numero pubblicato con una casa editrice importante come l'Electa,³⁹⁶ pur essendo il più lussuoso, non riscosse il successo che ci si aspettava sia per i ritardi di uscita che per quanto riguarda l'incidenza delle copie vendute...³⁹⁷

Il primo *Patalogo* è un volume unico. Con il secondo numero le diverse discipline sono divise in due volumi, da una parte "Teatro e Musica", dall'altra "Cinema e Televisione". Fino al 1987 resterà questa divisione, mentre dal 1988, con il *Patalogo* 11, il campo si restringerà al solo teatro.

Un appuntamento che nasce in questi primi numeri del *Patalogo* è il Referendum, uno strumento che coinvolge critici, studiosi e collaboratori del *Patalogo* e che confluiscono nel conferimento dei Premi Ubu. Eredi significativi dei San Genesio di «Sipario» e dei premi patafisici di «Ubu», essi segnano sempre più un prestigioso riconoscimento alle realtà teatrali giudicate più meritevoli per il lavoro svolto nella stagione. I risultati della votazione vengono, sin dal primo numero, pubblicati sul *Patalogo* e presentano una ricca selezione che comprende la segnalazione per il miglior spettacolo, la miglior regia, la miglior scenografia, il migliore attore, la migliore attrice, il miglior attore e la miglior attrice non protagonista. A queste voci, nel corso degli anni, ne sono state aggiunte altre, come il premio per il

³⁹³ O. Ponte Di Pino, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

³⁹⁴ L. Mello, *Raccontare il teatro: aspetti drammaturgici nel Patalogo – Annuario dello Spettacolo*, Tesi diploma di Leonardo Mello, Relatore: Chiar.mo Prof. Renata Molinari, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1998-99, «Appendice: Un'intervista a Franco Quadri». Online all'indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/Leo/Leo5.htm#III.1>

³⁹⁵ F. Quadri R.M. Molinari, *Altre idee di teatro*, «Patalogo», anno 32 (2009), p. 251

³⁹⁶ «Il Patalogo», direzione editoriale Franco Quadri, n. 2 (1980), Milano, Electa, 1980

³⁹⁷ L. Mello, *Raccontare il teatro: aspetti drammaturgici nel Patalogo – Annuario dello Spettacolo*, Tesi diploma di Leonardo Mello, Relatore: Chiar.mo Prof. Renata Molinari, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1998-99, «Appendice: Un'intervista a Franco Quadri». Online all'indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/Leo/Leo5.htm#III.1>

miglior spettacolo straniero, che fa il suo ingresso nel 1983; altre ancora, come il caso degli attori non protagonisti, si sono eclissate per poi ritornare di nuovo alla luce.³⁹⁸

Il Patalogo si caratterizza sin da subito per non essere solo un Annuario di Teatro, con

Ma anche per una certa lettura del presente, una esplicita ricerca di direzionalità che porta a leggere gli avvenimenti di un anno di teatro alla luce di un determinato filtro o movimento tellurico della placca o zolla teatrale.

Sono gli "Speciali", quelle parti più analitiche in cui si pone l'accento su una tendenza o su alcuni personaggi emersi durante la stagione teatrale internazionale che costituiscono, e allo stesso tempo forniscono, una chiave di lettura e di utilizzo del *Patalogo*, ogni anno diversa. Nel montaggio di queste sezioni a volte si è anche fatto ricorso al sistema indicizzato dell' "alfabeto", un procedimento che è ritornato spesso nel montaggio degli Speciali e che cerca di rendere conto, anche attraverso l'introduzione di voci apparentemente eterodosse, di quella spettacolarizzazione della vita e di quello che c'è intorno che erano così nette nell'impostazione del precedente «UBU».

Dopo i primi due cataloghi editi con la collaborazione de Il Formichiere e di Electa, e la pubblicazione di un libro sul terrorismo tedesco degli anni Settanta, *Germania d'autunno: repressione e dissenso nello spettacolo della RFT*, curato da Renate Klatt e edito anch'esso con Il Formichiere nel 1979, appare infine, nel 1980, il nuovo nome di Ubulibri, una casa editrice specializzata che Franco Quadri fonda per supportare in toto, in maniera indipendente, l'uscita del Patalogo, ma anche gli altri testi, e non solo di argomento teatrale, che nel frattempo progetta di pubblicare.

La congiuntura in cui nasce la Ubulibri è quella di un cambio lento, ma netto della politica editoriale. È un momento, infatti, in cui le grosse case editrici che prima pubblicavano testi di cultura teatrali, smettono di farlo. La stessa Einaudi, con cui Quadri aveva pubblicato i suoi primi testi dalla traduzione di *Come è* (1965) e di *Primo amore* (1971) di Samuel Beckett, alla curatela della pubblicazione del testo collettivo del Living *Paradise Now* (1970), della raccolta di scritti di Julian Beck *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo* (1975) e di *La presenza dell'attore: appunti sull'Open Theater/Joseph Chaikin* (1976), ai suoi *Il rito perduto/Luca Ronconi* (1973), i due volumi di *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)* (1977), a partire dagli anni Ottanta rallenta la pubblicazione di testi di ricerca critica relativa alle arti dello spettacolo. Esemplare a tal proposito è la vicenda della pubblicazione degli altri due volumi di Quadri *Il teatro degli anni Settanta* che escono a distanza di ben due anni l'uno dall'altro, nel 1982 e 1984 rispettivamente.

Paradigmaticamente, è proprio quello il momento in cui nascono piccoli editori come Marcos y Marcos e Costa & Nolan con cui la Ubulibri sin da subito si rapporta. Eppure Quadri, nel fondare una casa editrice italiana, non guarda solo al panorama nazionale, ma tiene ben conto di quello che accadeva a livello internazionale. In tal senso, una delle prime case editrici con cui entra in rapporto è una casa editrice svizzera, l'Age d'or che in quell'inizio degli anni Ottanta avvia la pubblicazione degli scritti dei maestri russi della regia e non solo, pubblica infatti anche Kantor. Dal contatto con questa casa editrice, però, Franco Quadri riesce ad ottenere i diritti per pubblicare in Italia i quaderni di regia di Stanislavskij che arrivavano dalla Russia attraverso Fausto Malcovati: una mole di materiale con molti disegni riguardanti le piantine della scena, i mobili, i movimenti degli attori con le iniziali scritte da Stanislavskij in cirillico che un giovane collaboratore, Oliviero Ponte di Pino, è incaricato di trasferire in alfabeto latino usando dei semplici trasferelli per un lavoro certosino di lunghissime settimane.³⁹⁹

Intanto, al fianco delle interessanti pubblicazioni, continuava il lavoro principale inerente la stesura annuale del Patalogo con una redazione che partita in maniera essenziale, diventa mano a mano sempre più corposa. Accanto alle due voci di Carlo Freccero e Aldo Grasso, prelevate da Radio Occhio, Quadri

³⁹⁸ L. Mello, *Raccontare il teatro: aspetti drammaturgici nel Patalogo – Annuario dello Spettacolo*, Tesi diploma di Leonardo Mello, Relatore: Chiar.mo Prof. Renata Molinari, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1998-99, «Appendice: Un'intervista a Franco Quadri». Online all'indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/Leo/Leo5.htm#III.1>.

³⁹⁹ O. Ponte di Pino, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratorio Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

coinvolge poi altre giovani leve come Marco Giusti, Silvia Bergero a cui si affiancano, poi, Oliviero Ponte di Pino, Luigi Sponsilli, Massimo Lastrucci e Renata Molinari.⁴⁰⁰

È lo stesso Quadri a ricordare in un'intervista rilasciata a Leonardo Mello il passaggio da una redazione ristretta affiancata dall'esterno da critici collaboratori a una redazione, mano a mano, più strutturata. «Il lavoro in principio era molto più ristretto, si davano molte cose da fare fuori. Bisogna anche pensare che c'era un fronte di critici amici schierato, che si spartiva un po' i compiti, era anche un po' un'operazione di parte... C'erano persone che non facevano parte della redazione ma lavoravano con noi. Si chiedevano dei contributi a personaggi esterni, con la limitazione che poi non si pagava, o si pagava poco. Mi viene in mente Arbasino, che ci ha dato un pezzo sul musical, montando un collage di suoi saggi, articoli e appunti. C'era Gianni Manzella che si occupava dell'architettura teatrale. Poi c'è sempre stato anche qualcuno che chiedeva di poter intervenire sul *Patalogo* su un certo argomento. Così i compiti della redazione potevano essere magari più limitati alla parte relativa alla raccolta dei materiali che arrivavano da fuori. (...) E si sono aggiunte anche delle collaborazioni forti, per esempio Oliviero, che aveva cominciato molto giovane a lavorare, contemporaneamente a Lastrucci che si occupava della sezione cinema, e dopo è cresciuto molto, è maturato, arrivando a organizzare il lavoro e a dare una linea. Per esempio c'è stato un *Patalogo*, credo il 7, quando io stavo a Venezia per la Biennale, in cui la redazione ha organizzato i materiali quasi da sola. Nel frattempo era entrata a far parte della Ubu Renata Molinari, che prima era soltanto un'amica e poi è diventata un po' l'anima del *Patalogo*, il punto di riferimento obbligatorio. Anche da quando ha preferito restare più all'esterno, è stata - ed è - sempre interpellata per scegliere una linea, e risolvere ogni genere di problema di relazione con l'ambiente teatrale».⁴⁰¹

L'Annuario che, inizialmente, non si proponeva principalmente lo scopo di inventariare tutto quello che accadeva nel mondo dello spettacolo, quanto piuttosto di allargare i campi rendendo conto di quanto accadeva all'estero o in campi disciplinari diversi, presentava degli elenchi dei dati meno completi e di tendenza, mentre man mano cresce l'esigenza di un'utopica completezza che lo pone, di fatto e sempre più, quale strumento di registrazione esaustiva, nei limiti del possibile, di quanto accade in ambito spettacolare. Una registrazione, tuttavia, che nel momento in cui incontra la pagina, trova un'altra ragion d'essere e che, pertanto, si modella su di essa facendone qualcosa di molto simile a un impianto di catalogo d'arte.

Ed è proprio nei termini di un modellare plastico, quasi sartoriale, del contenuto alla pagina, che Renata Molinari,⁴⁰² una delle collaboratrici più importanti nella storia della Ubulibri, ha riferito dell'inserimento dei contenuti e dei materiali sulla forma-libro del *Patalogo*.

«Per Franco la scrittura giornalistica è la modalità di impaginare l'informazione. Esiste un rapporto strettissimo tra la qualità della scrittura di Franco Quadri e la pagina. Non esiste una scrittura senza pagina. Detta così può sembrare una banalità, ma chiunque abbia visto il lavoro di impaginazione e la

⁴⁰⁰ O. Ponte di Pino, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

⁴⁰¹ L. Mello, *Raccontare il teatro: aspetti drammaturgici nel Patalogo – Annuario dello Spettacolo*, Tesi diploma di Leonardo Mello, Relatore: Chiar.mo Prof. Renata Molinari, Università Cattolica del Sacro Cuore, a.a. 1998-99, «Appendice: Un'intervista a Franco Quadri». Online all'indirizzo: <http://www.trax.it/olivieropdp/Leo/Leo5.htm#III.1>.

⁴⁰² Vale la pena ricordare che Renata Molinari era entrata in contatto con la Ubulibri per la curatela di un libro sugli attori di Eugenio Barba. Libro mai realizzato per volontà di Barba, ma di cui si conservano tracce consistenti nell'archivio dell'Odin Teatret a testimonianza di un forte impegno e volontà per la riuscita del progetto tanto da parte di Quadri che, almeno inizialmente, di Eugenio Barba il quale, prima di nutrire resistenze, aveva iniziato a raccogliere del materiale specifico proprio in vista di questa pubblicazione. Questo a dimostrazione che la storia della Ubulibri non è stata, soltanto, la storia di una piccola casa editrice coronata di successi, ma anche di tanti inevitabili, anche se probabilmente meno visibili, fallimenti. Cfr. inventario online del Fondo Eugenio Barba curato da Mirella Schino e Francesca Romana Rietti. Odin Teatret Archives (Centre for Theatre Laboratory Studies-Holstebro), Fonds Eugenio Barba, Series Odin Teatret, Binder 5 e Binder 6 (working reports - *arbeidsrapporter* 1970-71). http://www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/FONDS_EB_UK.pdf pp. 28-29

cura che Franco metteva nella impaginazione sa benissimo che la scrittura si modellava sulla pagina per essere vista, non soltanto per essere letta. Questo era motivo di costante scherzo tra di noi per cui si ironizzava sul fatto che il Patalogo, per la maniera in cui disponeva i materiali in maniera che parlassero, fosse il suo lavoro di drammaturgo mancato.

Dopo una ricerca estenuante dei particolari, dopo la raccolta esaustiva di tutti i dati, anche quelli a prima vista inesistenti perché non forniti dalle compagnie o perché non controbilanciati da prove, dopo che tutti i dati, insomma, erano stati debitamente vagliati e completati, allora il materiale poteva dirsi pronto, perché il materiale è tale solo quando è preciso ed inoppugnabile... Solo allora, solo quando è così, si può procedere a montarlo. Solo allora si poteva cominciare a disporlo per farlo parlare.

Con delle precise priorità -posta la più importante che restava l'impaginazione.

La prima priorità era quella per cui a parlare fossero soprattutto gli artisti, ragion per cui la prima parola doveva essere lasciata a loro, a quello che loro dicevano di sé stessi, del loro lavoro, ecc.

La seconda priorità era la ricaduta dell'evento spettacolare sulla società, quello che era accaduto intorno allo spettacolo ovvero se c'era stata bagarre, se c'erano stati degli incidenti: in altre parole il fenomeno.

Terzo punto: la ricezione critica. E qui io portavo il mio contributo in quanto specialista nella raccolta di frammenti critici. In questo spazio dedicato alla critica venivano riportate le diverse opinioni e prese di posizione e si montavano sia le affermazioni di chi era favorevole sia quelle di chi era contrario.

Poi cominciavano le vere e proprie impaginazioni. Solo in quel momento, quando si cominciavano a delineare le impostazioni generali e le pagine del Patalogo iniziavano a prendere corpo, ci si rendeva conto davvero che, come diceva Franco, ricordare è un modo per ricreare. Questo non è un modo di dire e non è neanche, soltanto, l'omaggio che Franco ha fatto ai grandi del teatro, perché solo quando compi un lavoro simile, di pura drammaturgia, ti rendi conto davvero di avere, tra le mani, la possibilità di disporre in maniera diversa quello che si è compiuto nello spettacolo o nel fare artistico...

Ed è allora che nascono le tendenze e che si formano i titoli. I titoli, infatti, sono un altro grandissimo momento del Patalogo perché dare un titolo significa dichiarare da che parte stai ed esplicitare l'angolazione da cui osservi un fenomeno, ma è anche una maniera di andare incontro al lettore, di fornirgli una chiave di lettura per orientarsi in una mappa teatrale.

Se a proposito della scrittura e dell'impaginazione dei materiali, mi sento di condividere a pieno quello che ha scritto Gianandrea Piccioli, sul fatto che Franco "ha fatto nella critica teatrale quanto Longhi ha fatto nella critica d'arte" ovvero "ha costruito il correlato linguistico dell'oggetto della visione. Ha fondato un linguaggio, un grado zero fenomenologico della scrittura che in alti, equilibrati fraseggi esauriva sulla pagina lo spazio dell'evento scenico velando l'emozione dello spettatore con la precisione dell'entomologo", d'altro canto, per la tipologia dei materiali e per il loro modo di disporli sento di dover condividere anche un altro paragone, oltre a questo con Longhi. Credo che Ferdinando Taviani abbia fatto un paragone con Silvio D'Amico. E mi chiedo: perché prendere questi due grandi, insuperati nel loro tempo, e metterli insieme in relazione alla figura di Franco Quadri? Perché Franco Quadri e il suo Patalogo, hanno in qualche modo proposto un'altra modalità di fare storia del teatro. Quel ricordare che, nel montaggio della pagina, diventava un vero e proprio ricreare è uno dei fondamenti di una nuova apertura alla storia del teatro: una storia per immagini e visioni.

Io credo che il Patalogo sia stato, in qualche modo, per Franco, l'equivalente di quello che per il progetto di Silvio D'Amico è stata l'Enciclopedia dello Spettacolo, solo che qui non si trattava di fare un'enciclopedia del teatro *fino* ai nostri giorni, ma *a partire dai* nostri giorni e questa è stata davvero una cosa straordinaria, per cui, anche se nessuno di noi ha poi fatto carriera né nell'editoria, né nel giornalismo, né nella critica, l'aver collaborato alla realizzazione di questo archivio futuro è stato davvero una grande avventura e un regalo nella vita». ⁴⁰³

⁴⁰³ R. Molinari, *Intervento* al Convegno «Franco Quadri. Uomo patafisico», a cura di Massimo Marino, Bologna, La Soffitta, Laboratori Dipartimento Musica e Spettacolo, 15 febbraio 2012. Trascrizione della registrazione del convegno a cura della dottoranda.

Cap. III

Giuseppe Bartolucci: il critico operatore

In un convegno nazionale dei critici drammatici a Riccione svoltosi nel giugno 1967, Mario Raimondi riflettendo sulla funzione del critico formulava l'idea di un «critico che non stia più dentro al pubblico ma che intervenga direttamente, col gruppo, alla composizione dello spettacolo, fissandone i termini e le possibilità ultime. Il critico, insomma, “operatore politico”». ⁴⁰⁴

Sembra che questa formulazione lucida di Raimondi incontri e faccia sistema nella figura critica di Giuseppe Bartolucci che, secondo il ritratto fornitone da Moscati, «aveva identificato la sua vita e la sua carriera con una cosa che allora stava venendo prepotentemente fuori: l'intellettuale che organizzando il proprio lavoro, determina linee di tendenza e stabilisce situazioni di potere e di influenza. Da questo punto di vista è stato il più abile manoviero e il più lucido (...)». ⁴⁰⁵

Bartolucci era un coacervo di contraddizioni vitali, era capaci di tenere assieme le cose più disparate, i sentimenti e i comportamenti più lontani tra loro, come la tenerezza e il cinismo, lo storicismo e il formalismo più estremo, la pazienza didattica e l'insofferenza più intollerante. ⁴⁰⁶

E proprio il cinismo sembra essere la chiave di volta per inquadrare l'operato critico di Bartolucci. È lui stesso a utilizzare quel termine, quando in un incontro con Attisani nell'ambito della rassegna «Confezioni d'avanguardia» (1985) diceva:

«Io penso che la prima rivendicazione che si debba fare è che l'avanguardia esiste e che va rivendicata la parola stessa. Credo che di fronte agli spettacoli e ai gruppi sorti negli ultimi anni sia giusto, indispensabile, riproporre questo termine. L'avanguardia esiste. Io non so cosa voglia dire che “i giochi sono finiti”. Rispetto all'avanguardia i giochi non sono finiti, semmai cominciano, perché abbiamo di fronte una serie di spettacoli e di gruppi sui quali si può veramente contare e per i quali ricercare un tipo di pratica artistica e un atteggiamento globale. Io stesso, a proposito della postavanguardia, quando si diceva dei rapporti fra tradizione e avanguardia, dicevo “non parliamone”: era un'astuzia per portare avanti un discorso. Però questo si pone anche per quelle che allora si chiamavano altre tendenze, o brutalmente Terzo Teatro. Bisogna ripartire con forza e decisione, con sufficiente cinismo. Io ho sempre praticato il cinismo – e direi che mi è andata bene, sono sempre sopravvissuto, se non altro personalmente – e cinismo vuole dire lucidità operativa, pratica artistica e anche, se volete, tendenze». ⁴⁰⁷

Italo Moscati leggeva in questa operatività di Bartolucci “un gusto raddomantico e prestidigitatorio, per tenere in vita l'avanguardia stessa. Bartolucci aveva capito che nell'epoca dell'informazione dei mass media, ciò che conta è l'etichetta e più dell'etichetta, che qualcuno ci creda. Le riviste erano disponibilissime a pubblicare su queste cose articoli e fotografie anche in numerose pagine”. ⁴⁰⁸

Allora è nello sguardo, nella *theoria* critica di Giuseppe Bartolucci che va ricercata una via poetica all'estetica delle mutazioni. Scrive Evola che il teatro ha una funzione fondamentale nell'epoca della progettualità tecnologica della comunicazione e dei linguaggi. La comunicazione è il luogo delle

⁴⁰⁴ C. M. Pensa, *Discussioni oziose su un inesistente nuovo teatro*, «Il Dramma», n. 371/372 (1967), p. 117

⁴⁰⁵ A. Campanella, *Intervista a Italo Moscati-1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p. 369

⁴⁰⁶ A. Attisani, *Beppe in discesa nel tempo*, «Biblioteca teatrale», n.48, ottobre-dicembre 1998, p. 91

⁴⁰⁷ Trascrizione di un incontro fra Giuseppe Bartolucci e Antonio Attisani (Carpi, 23 feb.1985) nell'ambito della rassegna *Confezioni d'avanguardia*, ora in A. Attisani, *Beppe in discesa nel tempo*, «Biblioteca teatrale», n.48, ottobre-dicembre 1998, p. 95

⁴⁰⁸ A. Campanella, *Intervista a Italo Moscati-1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p. 387

domande e delle risposte da sollecitare. La tecnica trova una volontà di potenza espansiva nei media. È fondamentale comprendere l'estetica nell'epoca della tecnologia e nel nuovo flusso della comunicazione. Un uso attivo e dunque "poetico" del linguaggio diventa una possibile risposta alle forme di dominio culturale e dell'informazione. Una risposta al dominio dei modelli imposti dallo spettacolo e dalla omologazione verso il pensiero unico e la noia mortale del presente. Nella complessità del flusso di informazioni, il gesto poetico è una interruzione, una richiesta di risposte che necessita di una capacità di farsi sguardo, gesto e "parola poetica".

La profonda conoscenza dell'estetica della comunicazione che Bartolucci aveva maturato grazie a una precoce formazione giornalistica, il critico la mette a disposizione, già nei primi anni settanta, per un insolito battage pubblicitario da più parti riconosciuto e/o imputato, come tattica di sostegno ad un certo teatro da lui amato. A partire dalla fine degli anni Settanta, però, una nuova istanza viene ad aggiungersi modificando e caricando di intenzionalità politica questo suo operare per parole definitorie e immagini metaforiche colorando di politicità il senso, per lui urgente, di procedere a ciclica messa a morte e ricreazione di quell'araba fenice che è l'avanguardia.

Di pari passo, infatti, con l'incrementarsi parossistico dei sistemi di comunicazione di massa, con la velocità magmatica delle informazioni ora date e già dimenticate, la necessità di procedere a una semplificazione didascalica della realtà teatrale data esemplarmente per titoli concisi e accoppiamento di dati diventa una chiara strategia di depistaggio e camuffamento che, quali azioni di teatro di guerriglia metropolitano tende unicamente, attraverso la mole imponente di denominazioni ed etichette, a preservare da morte effimera l'identità di un ininterrotto, costante flusso di sperimentazione e di ricerca.

La formazione letteraria

Nato a Pesaro il 18 agosto 1923, ma gravitante sin da giovanissimo nell'ambito della vita culturale milanese --grazie anche all'influenza di sua sorella, Delia, attrice con Strehler del Piccolo Teatro-- Giuseppe Bartolucci consegue una laurea in lettere all'Università di Bologna e intraprende giovanissimo la sua carriera giornalistica e letteraria.

Una prima raccolta di articoli e saggi brevi, composti da Bartolucci nel biennio 1944-1945 dal titolo *Socialismo e marxismo*⁴⁰⁹ ci offre il ritratto di un intellettuale poco più che ventenne che già si muove con acume e familiarità alla ricerca di una definizione marxista (o in più ampio senso) socialista del materialismo storico, con l'avvertenza che solo quando si fosse tenuto fuori dal discorso il materialismo filosofico, sarebbe riuscito più vivo e più vero il parallelo fra marxismo e socialismo.

Il libro è interessante, oltre che per le prese di posizione politiche del giovane Bartolucci, per ricostruire attraverso una serie di ricche note premesse ai testi, momenti e punti di riferimento che lo avevano modellato durante gli anni della formazione.

Così, a chi, nei primi anni universitari a Bologna, l'accusava di perdurante ed ingenua sottomissione al pensiero crociano, Bartolucci faceva notare la difficoltà di abbandonare una dottrina alla quale si era «continuamente abbeverato, come base fondamentale di antifascismo, assieme allo storicismo dialettico del De Ruggiero, sensibilmente in disaccordo con il Croce, e alle esperienze liberali rivoluzionarie del Gobetti e del Rosselli, e al filone d'oro del liberal-socialismo, sorto alla scuola Normale di Pisa negli anni 1935-36, attorno alla personalità di Guido Calogero e all'operosità del Capitini».⁴¹⁰

Estetica crociana e marxismo sono i capisaldi di quegli anni universitari passati da Bartolucci in meditate letture pionieristiche e circospette da condividere con pochi, strettissimi amici fidati, mentre proprio la severità di quell'ambiente predisponendo l'animo a uno stoicismo meditativo, ma operoso:

⁴⁰⁹ G. Bartolucci, *Socialismo e Marxismo*, Rovereto, Edizioni Delfino, 1946

⁴¹⁰ F. G. Forte, *Bartolucci prima di Bartolucci. Il pensiero politico*, «lo stato delle cose», n.s., 3 (19), 2011, p. 64

«Quante peripezie sostenute per ottenere in lettura *La storia del liberalismo europeo* e come buffe poi a permesso avuto, le circospezioni con cui il bibliotecario ci affidava il tomo di volta in volta, con la raccomandazione di leggerlo nell'angolo più morto e quieto della sala: ma perché, dicevamo noi divertiti, non si sa mai, rispondeva lui con quella vocina stridula impaurita, non si sa mai. Più volte rileggemmo con crescente stupore e ammirazione, l'ultimo capitolo della *Storia di Europa del secolo XIX* del Croce, inebriandoci all'inno vero e proprio della libertà, espresso in quelle pagine di chiusura. E se oggi con più scaltra preparazione ci avviene di sorridere di quegli entusiasmi ed ebbrezze, non sappiamo e non possiamo tuttavia obliarne il grato sapore. Sia detto, per inciso, che quel primo anno di università, pur tra smarrimenti e delusioni, naturali in un novizio, ci fu di incalcolabile vantaggio allo spirito, perché ci abituò nel severo quotidiano cibo di biblioteca ad educare la coscienza ancor vergine, e a consolidare l'innata disposizione alla meditazione. Pochi furono gli amici allora, ma molti i libri divorati. Avevamo, a consolazione della nostra solitudine, preso l'uso di ripetere la sera, il verso di Rilke: *Wer ietzt allein ist, wird es lange bleibem*».⁴¹¹

Sempre in quegli anni, si forma in Bartolucci un certo gusto per le “scoperte” e anche quella capacità strategica, un misto di tattica, cocciutaggine e pazienza con cui aggirava gli ostacoli e riusciva, infine, ad ottenere testi irripetibili per gli altri.

«(autori, ndr) che imparammo a conoscere o meglio ad annusare, in note biblioteche di provincia dove, per la divina pigrizia dei segretari, non era stato ancora falciato lo schedario, o in bibliotechine private di proprietà a lettori di buon gusto e spericolati. Ci mettemmo un tempo disperati alla ricerca di tali introvabili testi, sovente senza successo, e se talvolta un caro amico o un fedele insegnante o una donna di buone lettere alle nostre calde richieste ce ne procurava uno, quei saggi, e quei romanzi quali attente letture suscitavano la sera e circospette e maliziose. Io credo che il nostro senso della lettura si sia formato proprio su quelle pagine proibite e condannate, nella stessa guisa con cui all'adolescente il senso della vita si organizza spiritualmente al magico irrispettato divieto della *femme*. Letture saporose come pesche mature, letture di sangue come melograni sgranati, di quali sussulti, di quali improvvise rivelazioni noi giovani lettori vi siamo debitori (...).»⁴¹²

La sua formazione letteraria insieme alla frequentazione di quell'ambiente culturale effervescente che, a Milano, era capace di generare riviste e imprese editoriali dai caratteri assolutamente inediti- è il caso della casa editrice creata da Giangiacomo Feltrinelli-, gli danno le occasioni per scendere direttamente in campo e a mettersi alla prova con la composizione, nel 1956 di un libro tra arte e romanzo, *Neve di Milano*⁴¹³ con disegni di Attilio Rossi, e nel 1957 del primo romanzo *Lettera d'amore*⁴¹⁴ - per il quale viene segnalato al Premio Strega di quell'anno e anche come giovane promessa del romanzo italiano insieme a Vasco Pratolini, Elio Vittorini, Valerio Bertini e Anna Banti in un dossier della rivista parigina *La Table ronde*⁴¹⁵ dedicato per l'appunto all'Italia 1957.

Il romanzo di Bartolucci era stato “scoperto” e sostenuto da un intellettuale sui generis come Luciano Bianciardi che in quel periodo, tra il 1956 e il 1957, lavorava per e con Giangiacomo Feltrinelli alla realizzazione dei primi volumi della collana *Gli Scrittori d'oggi* della neonata casa editrice. È Maria Jatosti, compagna di Bianciardi, a ricordare la passione che colse Bianciardi alla lettura di quel primo romanzo di Bartolucci.

⁴¹¹ G. Bartolucci, *Lussu e il partito d'Azione*, giugno 1945 in id., *Socialismo e Marxismo*, citazione in F. G. Forte, *Bartolucci prima di Bartolucci. Il pensiero politico*, «lo stato delle cose», n.s., 3 (19), 2011, p. 65

⁴¹² Da *Socialismo e Marxismo*, citazione in F. G. Forte, *Bartolucci prima di Bartolucci. Il pensiero politico*, «lo stato delle cose», n.s., 3 (19), 2011, pp. 64-65

⁴¹³ G. Bartolucci A. Rossi, *Neve di Milano*, supplemento di *Linea Grafica- rivista del Centro di Studi Grafici di Milano*, Milano, Scuola Grafica Salesiana, 1956

⁴¹⁴ G. Bartolucci, *Lettere d'amore*, Milano, Feltrinelli, 1957

⁴¹⁵ R.-M. Albérès, *Romanciers Italiens*, «La Table ronde», “Numéro spécial: ITALIE 1957”, n. 117 (septembre 1957)

«Mi leggeva lui stesso, questi testi, magari a letto. Ricordo *Lettera d'amore* di Bartolucci: ci tenne svegli tutta una notte. La mattina dopo, quasi all'alba, chiamammo l'autore dicendogli emozionati: "È bellissimo! Lo pubblichiamo senz'altro". Bartolucci divenne più tardi nostro coinquilino».⁴¹⁶

Al primo romanzo ne seguì un secondo *Le notti di Mosca*⁴¹⁷ pubblicato nel 1959 da un editore sui generis e anarchico come Veronelli.

Tra critica e giornalismo: gli anni dell'Avanti!

Dal 1954 al 1962 Bartolucci collabora stabilmente con i quotidiani l'«Avanti!» allora diretto da Tullio Vecchietti e «Stasera» per i quali, segue in qualità di cronista e critico letterario, prima, e di critico teatrale, poi, i primi passi e gli sviluppi di autori come Pavese, Gadda, Testori e Pasolini. Collabora, poi, anche con la rivista di Pietro Nenni «Mondo Operaio» e, dalla fine degli anni Cinquanta con altre riviste specializzate, tanto letterarie quanto teatrali, come «Il Verrì» e «Sipario».

Ma è sul quotidiano «l'Avanti!» che Bartolucci matura al meglio le sue competenze di pubblicista, critico redattore e accompagnatore tanto degli esordienti letterati quanto dei giovani collaboratori di redazione.

Per capire l'ambiente che alla redazione del quotidiano organo del Partito Socialista accolse Bartolucci possiamo rifarci alle parole di Goffredo Fofi che tracciando un bilancio di quegli anni afferma:

«Per chi, come me, si occupava di politica, quello era un periodo atroce, più ancora che sotto il fascismo. C'era ugualmente un regime autoritario e in più la Chiesa, capillare, quotidiana, efficacissima. Il Pci era incredibile: quando Guareschi chiamava i militanti comunisti trinariciuti, era perfettamente vero. Era una razza a parte, piena anche di brava gente, ma settaria, dura, moralista. Quelli che capivano qualcosa stavano nella cagnara socialista, che era proprio una cagnara. Però se oggi si vanno a vedere le pagine culturali di quel periodo, sull'«Avanti!» si scoprono testi di Lu Hsun, Simone Weil, Hannah Arendt, Franco Fortini, Aldo Capitini, i dibattiti sui consigli operai, Raniero Panzieri. Mentre sull'«Unità» c'era il conformismo moscovita più bieco, Antonello Trombadori, Mario Alicata, lo stesso Togliatti. Sbandieravano il realismo socialista e davano del pederasta a Pier Paolo Pasolini».⁴¹⁸

Sulle pagine dell'«Avanti!» scrive, del realismo meridionale di Rea, dei versi di Scotellaro, della prosa Gadda, Testori e Pasolini.

Di Testori, per esempio, scrive nel 1958:

«Testori [...] mescola una sensibilità tutta moderna di interpretazione della [...] vita dei suoi personaggi [...]. In tal modo la rappresentazione artistica acquista un impasto nuovo, di fattura culturale: amalgama di nostalgie letterarie, di invettive sociali e di concessioni ambientali che davvero non si saprebbe come classificare, se non le si riconducesse all'estro di Testori e a un suo eccitato ricamo inventivo [...]. Si intende che il procedimento di Testori richieda alla lunga un ardore maggiore o un ritorno addietro: direi una semplificazione o una ramificazione intensa. Ed in questo senso la sua opera [...] ha bisogno di un'attesa: affinché si chiarifichi la densità del linguaggio, o riducendosi o ampliandosi a dovere».⁴¹⁹

Da cultore teatrale fu tra i pochissimi che nel 1953 riuscirono a cogliere il senso e a entusiasarsi per *Spettacolo del secolo*, il libro di Pandolfi, indubbiamente uno dei libri più importanti del dopoguerra teatrale, a cui l'ex regista-intellettuale aveva cominciato a lavorare sin dagli anni del «Politecnico» e che presentava, in maniera del tutto inedita, una critica come studio del negativo con la segnalazioni di tutte

⁴¹⁶ A. De Nicola, *Appendice* in id. *La fatica di un uomo solo. Sondaggi nell'opera di Luciano Bianciardi traduttore*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007, pp. 193-194

⁴¹⁷ G. Bartolucci, *Le notti di Mosca*, con prefazione di Giansiro Ferrata, Milano, Veronelli, 1959

⁴¹⁸ G. Fofi in P. Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 151

⁴¹⁹ G. Bartolucci, «Avanti!», 6 settembre 1958

quelle sottovalutazioni e mancanze che avevano caratterizzato il nostro Novecento teatrale: dalla mancanza di attenzione nei confronti della regia dei pionieri alla mancanza di memoria per l'avanguardia storica, dal mancato dialogo con i teatri stranieri fra le due guerre alla mancata sensibilità per le ribellioni teatrali emergenti.⁴²⁰

Della sua attività di critico e responsabile della terza pagina de «l'Avanti!» ci offre un quadro lo stesso Bartolucci quando, per il Capodanno del 1957 decide di pubblica sulle colonne del quotidiano il suo personale *Rendiconto in sordina*:

«Quest'anno come contare gli articoli letti, i titoli, le bozze, i racconti cestinati, le inchieste, i servizi, le lettere spedite e quelle rimaste nel cassetto: come disporli in lunghissima fila e passarli in rassegna? Ed è pur il lavoro di trecento giorni: ore e ore di metodica pazienza su una sedia, con le forbici e la colla e il telefono accanto; ore e ore di tipografia, ad aggiustare piombo e foto e a battere con il proto per una didascalia, ore e ore di discussioni con colleghi e collaboratori e con il direttore verso la mezzanotte, quando il cervello è stanco e l'umore nero, e in gola il sapore delle sigarette fa a pugni con l'aroma del caffè.

La terza pagina in una stanza modesta e nuda che pare una cella; sulle pareti neanche un quadretto, e i tavolini uno accanto all'altro, con le sedie e la macchina per scrivere in un angolo. Se arriva una corrispondenza da Mosca o da Berlino o da Parigi, più che mettere sul primo foglio «sette corsivo marginato ai lati» non è possibile, e mandarla in tipografia senza fiatare. Ma si vorrebbe una volta tanto essere anche noi per la via di una città straniera, e curiosare attorno; raccontare come sono fatti i russi, come si vive a Parigi, e passeggiare di notte per il centro di Berlino, si vorrebbe. (...)

Non vi dico i dispetti, le incomprensioni, gli intralci che mi si sono accumulati sul tavolo quest'anno. Quante suscettibilità, invidie, debolezze di carattere. Una donna che scriva racconti, e brutti racconti, dirà sempre che io non la posso soffrire, se glieli cestino, e come non farlo? Ed un tale che scriva poesie, e sarebbe meglio pensasse ad altri, mi odierà per tutta la vita, se mi ostino a negargli l'accesso alla terza; ed è una questione d'onore per me. E ci sono i vanitosi, i timidi, i bisognosi: con letterine di minaccia, di adulazione, di ritrosia. Che si indovina la loro pena e l'orgoglio: e non basta scrivere loro in fretta e meccanicamente. Lì si desidererebbe conoscere, e far parlare, indovinare una loro qualità: ed aiutarli insomma a esprimere se stessi. Essere cordiali, fratelli loro, senza presunzione. In verità spesso si è costretti a buttare giù due righe, o a non rispondere nemmeno: il tempo ci afferra, la fretta ci toglie amorevolezza, la superficialità d'animo ci rende aridi. E le occasioni di umanità sono sempre minori.

Eppure è sufficiente un articolo ben scritto, indovinato nella composizione e diritto diritto nello stile, per procurare soddisfazione. Mi sono messo a sfogliare le terze pagine di quest'anno: ed oserei dire che siamo stati in parecchi a eliminare aggettivi superflui, a distruggere avverbi inutili, a rendere il periodo conciso. Settimana per settimana, quasi inavvertitamente. Come i collaboratori si squadrassero e si fossero messi in gara. Come tutti quanti desiderassimo produrre bene ed efficacemente. Ed allora diventa un lavoro grato, la terza pagina: quando un collaboratore intuisce quel che tu desideri, senza molte parole, e io so già il tono, la misura, il decoro di quel che scriverà domani; quando un altro di sua iniziativa consegna un corsivo, una recensione, un servizio, di quel tono, di quella misura e di quel decoro. Nei giorni di noia, in quelli di nero lavoro, di ingrati risultati; e in un anno non ce ne sono pochi; queste piccole ma sicure soddisfazioni ci sono di aiuto. Come con i «sette corsivo marginato ai lati» e con gli «otto bodoni marginato a destra» fossimo riusciti a rendere più sicura una scrittura di collaboratore, e a dargli una fisionomia più precisa e incisiva. A vantaggio del lettore naturalmente. Che ha gli occhi aperti, e non si lascia sfuggire le scontrosità e la poca chiarezza ed i salti di stile».⁴²¹

Ne vien fuori, nel tratteggio del suo personale rapporto con gli scrittori mancati o alle prime armi e in quell'altro, interno al lavoro di redazione, con i collaboratori della terza pagina, i sintomi di una

⁴²⁰ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 387

⁴²¹ G. Bartolucci, *Rendiconto in sordina*, «Avanti!», 1 Gennaio 1957 ora in «lo stato delle cose», n.s., 3 (19), 2011, pp. 72-74

disponibilità maieutica d'ascolto e di un rigoroso lavoro intorno alla definizione/creazione di uno stile che si dispiegheranno, poi, pienamente nel suo operare accanto e insieme alle forze e agli individui che intercettava e di cui si circondava nel mondo della creazione teatrale.

È interessante notare come in questa scrittura giornalistica per l'Avanti! Bartolucci avesse messo a punto una raffinatissima scrittura critica che partendo da una retrospettiva storica sulle vicende di composizione del testo, applica poi il metodo spitzeriano della critica stilistica non al testo scritto, ma alla messinscena intera di cui quel testo è solo un livello o punto di partenza, certo, ma non per questo assolutizzante. Ne è un esempio chiarificante una delle tre recensioni che nel gennaio 1961 Bartolucci dedica al *Soldato Schweyk* di Strehler.

«La letteratura europea di spirito antimilitarista considera le avventure del prode soldato Schweyk di Jaroslav Hasek, alla stregua di una piccola Bibbia: ove rintracciare saggezze di ordine antico e massime di animo anticonformista, all'insaputa di chi le detta esprime il nostro soldato di Boemia, così lontano dal credersi personaggio profeta o del supporre se stesso al centro di una polemica tanto acuta. Non si sarebbe atteso nemmeno Hasek un successo così clamoroso e sincero scrivendo la storia del soldato Schweyk, che poi lasciò in sospenso: sebbene la sua vena cabarettistica, e il suo talento di scrittore popolare gli consentissero un tono grottesco ed elementare, bizzarro e istintivo assieme. (...) Tra questi due elementi la pettegola stupida ossessività delle parole dei «grandi» è di passaggio: intermezzi satirico disumani, a guisa di marionette semimoventi, di una favolosa indignazione popolare. Ecco: la preziosità di Strehler, il suo gusto dell'esatto, della pulizia intellettuale, dinanzi alla natura istintiva del fondo di Schweyk e al grottesco didascalico della ricostruzione brechtiana, ha assunto la funzione di un benefico reagente, caratterizzando l'una e l'altro, con una perfetta disposizione di ritmi e con una sapientissima dosatura delle voci e dei gesti dei personaggi. Così si spiega una patina di favola orrida che è anche nell'opera di Hasek, trasparente da tutta la rappresentazione, e altrettanto si spiega una persuasione degli stessi personaggi verso la negatività del nazismo finale. Personalmente sono meno convinto di tutta la sezione verso Stalingrado, (a parte la bellissima montatura di veli e vento e l'intervento clamoroso del carro armato) perché l'emotività dell'azione è inevitabilmente raffreddata dall'intento dimostrativo dello stesso testo; e i pur idilliaci e convincenti sogni dello Schweyk sotto la neve, hanno più un valore di figurine da immagini splendidamente popolari che una precisa caratterizzazione di contrasto. Inoltre l'episodio con il sacerdote esclude troppo repentinamente sentimenti perché si riesca ad ampliare i limiti della pur tragica disposizione omicida di quello, invasato di sé e della propria salvezza. Ma non è tanto di un'incrinatura dello spettacolo che si vuole qui parlare quanto di una tensione interiore attutita dello spettacolo nella sua fase finale, con un'efficacia tuttavia evidentissima».⁴²²

Che la critica stilistica sia stata un primo modello importante per la formazione di Giuseppe Bartolucci ce lo attesta anche una lettera che egli indirizzò al collega Jacobbi in cui, complimentandosi con lui a proposito della sua recensione al *Galileo* apparsa il 28 marzo 1963 proprio su «L'Avanti!», Bartolucci dichiara di considerare quella recensione “stupenda” proprio perché ha saputo giudicare l'opera teatrale con un criterio stilistico.⁴²³

Un altro rilievo circa la sua collaborazione a «L'Avanti!» riguarda il fatto che, indubbiamente, la sua prima stagione da critico teatrale era segnata da una vicinanza con il teatro della regia critica di Strehler, Squarzina, Costa e altri di cui Bartolucci segue il progressivo apogeo e declino con la volontà, già evidente nell'articolo su Schweyk del Piccolo, di instaurare, in quei primi anni Sessanta, un dialogo-dibattito con quei maestri che non si esimesse dal metterne in rilievo ed esplicitarne certi punti di debolezza come un certo didascalismo dimostrativo che toglieva forze allo spettacolo, ma ponendosi in posizione non conflittuale, quanto sui sentieri di un salutare riformismo illuminato.

⁴²² G. Bartolucci, *Schweyk nella seconda guerra mondiale*, «Avanti!», 26 gennaio 1961

⁴²³ G. Bartolucci, *Lettera del 23 aprile 1963 a Ruggero Jacobbi*, citata in *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, (a cura di) F. Bartolini, Firenze, University Press, 2006, p. 53, capo 16.

Il dialogo con i maestri della regia critica

In tal senso va letto il tentativo, compiuto intorno al 1963 con deciso sforzo teorico-innovativo, di Squarzina e Bartolucci di mettere insieme la capacità d'assimilazione della regia critica con la volontà di riaggiornamento dell'avanguardia. Così se Squarzina, in una pagina di «Sipario» afferma:

«La scenografia e la regia italiane debbono trovare (ritrovare) per una *loro propria* strada e con una *loro propria* linea di sviluppo quelle dimensioni fantastico-critiche, quella ironia rinunciataria della pittura e della scultura attuali, quell'uso dello sgocciolamento, del detrito, dello sbruciacchiamento, del buco che nelle società industriali più avanzate hanno accompagnato il sorgere dell'era atomica e del neocapitalismo. Oggi, non è più mutuando le esperienze straniere che la scena italiana può fare l'auspicato salto qualitativo. Sostengo da tempo, e l'ho scritto altrove, che la regia è lì lì per farci diventare tutti pompieri (...). Oggi i suoi problemi sono tutt'altro da quindici anni fa; sono i problemi stessi della pagina, quelli di un rapporto nuovo fra realtà e rappresentazione».⁴²⁴

Bartolucci, d'altro canto, dichiarandosi un suo *fan*, dedica a Squarzina degli *Appunti* programmatici in cui segnala:

«È davvero rimarchevole quanta parte di realtà umana e sociale egli riesca a fissare in scena con un uso abbastanza tradizionale del linguaggio e con una forza psicologica intellettuale abbastanza lineare [...]; in primo luogo coltivando il maggior numero di componenti culturali del testo; e poi da questo testo traendo la maggior quantità di elementi morali».⁴²⁵

E, così come nella recensione di Schweyk di Strehler, dopo aver sottolineato positivamente il metodo antiromantico e ricostruttivo di Squarzina, passa ad enucleare le *sue* ragioni critiche annotando che Squarzina avrebbe potuto far meglio se avesse “osato” di più, ampliando “vertiginosamente” le sue “precisioni storicistiche” e facendo “deflagrare” gli “strumenti del suo specifico lavoro” per cui “gli si può far rimprovero di essere tanto cosciente delle responsabilità che incombono su uno che fa teatro e di non volerne trarre le conseguenze sul piano stilistico”. Il rimprovero, secondo Meldolesi che cita questo scambio, era in realtà un auspicio cosicché Squarzina sarebbe diventato automaticamente un regista d'avanguardia, se la sua regia critica si fosse più aperta alla “crisi di espressione” del suo tempo.⁴²⁶

È un dialogo, quello di Bartolucci con i maestri della regia, che ambisce, inoltre, già in quel contesto a colmare una distanza e a rifiutare lo spazio asettico riservato allo spettatore critico, per mostrarsi, già nel 1963, in un'apertura didascalica ad un'intervista di Strehler su *Vita di Galileo*, con i lineamenti intensi del desiderio di varcare la soglia dello spettacolo per scoprire i meccanismi reconditi di una processualità che, modificandosi e stabilizzandosi nel territorio delle prove e sul palcoscenico, porta alla costruzione di una determinata e stilisticamente connotata messinscena.

«Voglio dire che non c'è peggior consigliera di un'intervista, di fronte alla resa effettiva di un testo in corso di preparazione: perché una volta avute le risposte con i documenti, una volta conosciuto il materiale di studio e quello rifiutato, una volta inquadrati per il lettore il testo, l'autore, le rappresentazioni passate, comincia per chi intervista la curiosità di veder con gli occhi propri quel che succede appunto nel corso delle prove: come cioè il regista escluda giorno per giorno dalla propria

⁴²⁴ L. Squarzina, *La scena e la pagina*, in «Sipario», dic. 1962 citato in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp.532-533

⁴²⁵ G. Bartolucci, *Appunti per Squarzina*, «Il Verri», ottobre 1963, cit. in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 533

⁴²⁶ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 533

interpretazione quella dei suoi predecessori, e più ancora la costruisca a poco a poco, sull'esperienza altrui, quando è il caso appunto di Brecht, e ne dia un'immagine nuova e tradizionale assieme».⁴²⁷

Nel senso di un rinnovamento del teatro della regia critica operato per innesti di forza nuove e sensibili all'avanguardia, Bartolucci si era d'altronde già espresso nel 1961, quando, sentendo l'appannarsi dell'impulso registico, profetizza in un articolo sul Verrì un rinnovamento proveniente da una nuova generazione di attori.

«Ci preme soprattutto la rivalutazione dell'attore come personaggio centrale di sperimentazione, come personaggio-sonda della ricerca anticonvenzionale. Partiti senza convinzione eccessiva nei confronti del lavoro dell'attore italiano, eccoci sottomano una serie di attori, ancora in formazione, discontinui, esuberanti, bizzarri, chiassosi, ai margini della vita teatrale, come la si suole intendere generalmente, eppure freschi di esperienza brechtiana, piuttosto sensibili all'avanguardia magari senza connessione storica. Costoro mescolano danza e voce e canto, oppure prendono in giro il personaggio-commedia; e insomma con mezzi non ancora convincenti in modo assoluto, ma con spregiudicato senso del teatro, si riaccostano alla tradizione anti-teatrale europea, del tutto ignorata dai grandi complessi o dagli attori della grande convenzione scenica. Il loro stimolo e la loro crescita non può che giovare al teatro italiano: in altre parole, il loro sviluppo può compensare oggi quella difficoltà dei registi che abbiamo sopra delineato, e risvegliare una serie di esperienze rimaste sepolte o trascurate negli ultimi anni per ragioni non tutte schiettamente artistiche».⁴²⁸

Nel 1960 Bartolucci aveva tradotto per la casa editrice Lerici *Il grado zero della scrittura* di Roland Barthes. In un momento in cui la Lerici stava scoprendo tutta una serie di autori italiani e stranieri di avanguardia, questa traduzione del saggio dell'intellettuale francese dà a Bartolucci i primi segnali di orientamento su come leggere e incidere sul proprio presente.

I saggi di Barthes, pubblicati in francese nel 1953 e nati da una decisa motivazione politica che poneva la questione di come conciliare la disciplina rivoluzionaria con le istanze individuali del soggetto, rappresentavano per Bartolucci un riferimento di ordine etico e teorico.⁴²⁹ Come fronteggiare la tradizione, senza esserne annientati o annientarla, ma utilizzarla per creare un nuovo linguaggio del presente? Questo l'interrogativo alla base della speculazione di *Le degré zéro de l'écriture* di Roland Barthes che, lungi dal patteggiare per una scrittura acefala, affermava:

«C'è dunque in ogni scrittura attuale una duplice postulazione: c'è il movimento di una rottura e quello di un avvento, c'è il tracciato stesso di ogni situazione rivoluzionaria, la cui fondamentale ambiguità è che la Rivoluzione deve bene attingere da ciò che vuole distruggere, fino all'immagine di quanto essa vuol conquistare. Come l'arte moderna nel suo complesso, la scrittura letteraria porta insieme l'alienazione della Storia e il suo sogno».⁴³⁰

In questo clima di attenzione alle pratiche del presente per fissarlo, spezzarlo e preparare l'avvento del nuovo, Bartolucci inizia a recuperare anche le pratiche eccentriche rispetto al teatro di regia, quelle tradizioni dimenticate o mancate che già Pandolfi dieci anni prima, nel suo *Spettacolo del secolo*, aveva indicato.

⁴²⁷ G. Bartolucci, *Il "Galileo" al Piccolo. Cinque domande a Grassi e Strehler*, «Sipario», n. 204 (aprile 1963), p. 8

⁴²⁸ G. Bartolucci, *Dal grande attore all'attore sperimentale*, «Il Verrì», n. 4 (agosto 1961) cit. in R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 209

⁴²⁹ V. Valentini, *Avanguardia, tradizione e scrittura scenica*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 19

⁴³⁰ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, trad. it. Torino, Einaudi, 1982, p. 64

In questo vanno letti i riferimenti già impliciti nella recensione a Schweyk, che per questo risulta emblematica, al teatro di marionette, al cabaret e al teatro popolare, riferimenti eccentrici che nell'ottobre del 1963 tornano a suggellare una continuità di ricerca nel famoso Convegno di Palermo da cui nacque il Gruppo 63. In quell'occasione Bartolucci riporta all'attenzione dell'uditorio l'inconsapevole anticonformismo dei teatranti-anni cinquanta, ripartiti dal variétés e dal cabaret dell'altro dopoguerra, la cui vena creativa, anche se debole, e la cui diffidenza verso la qualità di rottura dei testi, estinguendosi, avevano lasciato un vuoto.⁴³¹

Il Gruppo '63 e la rinascita nell'avanguardia

Rapporti con i protagonisti del Gruppo 63 Bartolucci li aveva già maturati all'interno di quella rivista-fucina creativa che era stata la rivista «Il Verri» che, sin dalla sua fondazione, nel 1956, in nome di un abbattimento degli specifici e si era adoperata a reclutare figure di critici teatrali e uomini di teatro come Gozzi, Sughi e Bartolucci stesso.

E proprio in seno a questa collaborazione va letta la partecipazione di Bartolucci al Convegno dell'ottobre 1963 a Palermo in cui il Gruppo 63, almeno formalmente, nacque. In quell'occasione, accanto al convegno-dibattito fu allestito un vero e proprio spettacolo teatrale da parte della neonata compagnia Teatro Gruppo 63 che, avvalendosi della mano registica di un giovane Luigi Gozzi e dell'americano Ken Dewey, ideatore dell'*Action Theatre*, e grazie al lavoro scenografico di Achille Perilli, presentò in tre tempi undici atti unici, tutti molto brevi, di diversi autori legati al Gruppo 63.⁴³²

Bartolucci si schiera a favore degli esperimenti del gruppo, sia perché per la loro propensione transdisciplinare si ponevano in vistosa controtendenza rispetto ai letterati della scena ufficiale, sia perché intendevano – sulla scorta delle riflessioni di Barthes – il testo letterario come traccia materiale, sia grafica che sonora. Recensendo quel primo spettacolo presentato a Palermo, Bartolucci giudicava positivo l'esperimento in quanto espressione di un superamento dell'opposizione fra letteratura e teatro, una rivalutazione del codice teatrale reinserito nel circuito delle sperimentazioni d'avanguardia, secondo cui sia attore che test sono considerati “materiale scenico”.⁴³³

I rapporti si consolidarono, dopo il Convegno di Palermo, rispetto all'altra rivista fondata da Eugenio Battisti e che divenne la base operativa del Gruppo 63: quella rivista di grande formato, *Marcatrè*, sulla quale scriveva, per il teatro, lo stimato Pandolfi che fu il primo in Italia, nel 1965, ad utilizzare il termine di “avanguardia teatrale” per identificare le pratiche emergenti di Bene, Quartucci, Ricci, dei “Novissimi” e anche del *Living Theatre* nel suo passaggio in Italia.⁴³⁴

Ma l'influenza di Pandolfi sul critico Bartolucci è ancora più evidente per l'attenzione, via via crescente, ad un linguaggio teatrale minoritario come forma di antitesi, se non come vera e propria riserva patrimoniale a cui guardare per recuperare certe soluzioni formali tagliate fuori dall'avvento e dal veloce consolidarsi della regia critica in Italia.⁴³⁵ È in questo contesto che va letto l'intervento di Bartolucci all'inchiesta sul Teatro Cabaret nel mondo di «Sipario» nel dicembre 1963.

⁴³¹ G. Bartolucci, *Tradizione e rottura nel teatro italiano*, in AA.VV., *Gruppo 63*, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 70-71 cit. in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 394

⁴³² F. Fastelli, *Il “Gruppo 63” e il teatro: importazione di modelli e prodromi del nuovo teatro italiano d'avanguardia*, in *Norme per lo Spettacolo, Norme per lo Spettatore*, (a cura di) G. Poggi e M.G. Profeti, Firenze, Alinea editrice, 2011, pp. 505-506

⁴³³ V. Valentini, *Il dibattito sul Nuovo Teatro in Italia*, introduzione a G. Bartolucci, *Testi critici. 1964-1987*, (a cura di) V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 14-15

⁴³⁴ V. Pandolfi, *Tappe dell'avanguardia teatrale in Italia*, «*Marcatrè*», n. 16/17 (1965)

⁴³⁵ Dopo *Spettacolo del Secolo*, Pandolfi pur non sistematizzando più per aree distinte la sua ricerca, continuò a perlustrare le province ignorate dalla società teatrale, l'avanguardia storica, il cinema e con il tempo allargò il suo cerchio di attenzione ai generi dello spettacolo popolare, dell'avanspettacolo, della sceneggiata e della rivista, alla vita delle periferie operate indagate con criteri antropologico-spettacolari, ai riti del luna park e delle manifestazioni sportive. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 388

In *Una storia di ricerche fra politica e costume*,⁴³⁶ Bartolucci, con un primo esempio di analisi strutturale, delinea le caratteristiche del cabaret italiano negli anni '50, evidenziandone soprattutto le modalità interne di lavoro che lo ponevano in aperta differenza rispetto dagli allestimenti del teatro maggiore. È l'avvio di una distanza rispetto alla politica generale degli Stabili che troverà il suo primo sfogo già l'anno successivo, nel 1964, all'interno di una tavola rotonda di critici promossa da Sipario sulla Stagione teatrale appena trascorsa. In quella occasione Bartolucci, appostandosi sul terreno della differenza, afferma:

«Oggi come oggi siamo privi di una vera tradizione di “tecniche” teatrali, per cui il pubblico steso è disorientato, e risponde in massa oppure dice completamente di no. Per questo io vorrei sapere da Rebora quali sono i punti di approdo, le vie di ricerca, in *Amleto* di Albertazzi, e in *Sei personaggi* di De Lullo. Io penso che questi punti siano abbastanza frantumati, queste vie siano sufficientemente marginali. Mentre, a mio avviso bisognerebbe ottenere risultati “totali”, confortati da una tradizione di interpretazioni e sorretti da un'unitarietà di espressione. È richiedere troppo dai nostri teatri stabili, dalle nostre compagnie di giro? Eppure soltanto in questo modo si potrà ricondurre al teatro non dico scrittori, poeti. Uomini di cultura, ma giovani curiosi di vita e di cultura assieme, fiduciosi di trovarsi di fronte a rappresentazioni che non li privino di alcuna realtà e tecnica teatrale del nostro tempo. C'è in giro un ottimismo eccessivo sulle sorti del teatro italiano, il quale avrebbe già compiuto un primo passo fondamentale e ora si appresta a fare un altro salto: non dico che le strutture siano mutate, alcune strutture, una, due o tre, non di più; e però si sono verificate alcune spettacolose chiusure, alcune pericolose strozzature, ad esempio, nei confronti degli autori italiani, nei confronti degli orientamenti “formali” del teatro di oggi, nei confronti della “tradizione del nuovo” per usare una formula che non spaventi, nei confronti degli stessi attori e registi nel corso della loro maturazione e del loro tirocinio. Ciò avviene al di dentro dei teatri stabili, e in misura maggiore, seppur diversa, in seno alle compagnie di giro. (...) Se esistessero dei teatro-studio, in organismi stabili, e particolari scelte in organismi liberi, infine, noi non assisteremmo più al linciaggio vero e proprio con cui opere di giovani autori trovano immediata morte: dobbiamo, come dice Palmieri, ridare respiro e umiltà a rappresentazioni di autori italiani giovani, e cioè lasciare che corrano il rischio di farsi applaudire o fischiare senza spese eccessive di organizzazione, senza forme di spettacolo prestigiose, senza che i critici e il pubblico e i registi e l'autore stesso subiscano un trauma di giudizio per esse. È inutile che nasconda a questo proposito come le mie preferenze per autori giovani, vadano ad opere contaminate, tipo Cobelli, Fo, Valeri, ed altri ancora, o a quelle di Bajini, Franceschi, De Vita, in quanto “formalmente” già al di là delle convenienze teatrali, e quindi più atte a *trasformare* registi, attori, scenografi, autori, in concreto su direzioni differenziate di tecnica, e su scelte precise di contenuti».⁴³⁷

Il pezzo va storicamente contestualizzato. Il salto che il teatro italiano si apprestava a fare, secondo Bartolucci, era quello di una estensione monopolizzante della politica degli Stabili annunciata nell'ottobre 1963 al XII Convegno dell'IDI dal nuovo direttore generale De Biase: una riorganizzazione su base industriale del teatro di prosa, centrata sulla valorizzazione e sul coordinamento dei Teatri Stabili.⁴³⁸

In compenso, l'altra faccia della medaglia rispetto a quelle “una, due o tre strutture” attente alla crescita del nuovo l'esempio doveva essere dato, in quel 1964, dall'esperimento del Teatrostudio di Quartucci che Squarzina aveva promosso al Teatro Stabile di Genova e che, seppure senza troppi clamori

⁴³⁶ G. Bartolucci, *Una storia di ricerche fra politica e costume*, «Sipario», numero monografico dedicato al *Teatro Cabaret nel mondo*, (a cura di) F. Quadri, n. 212 (dicembre 1963),

⁴³⁷ G. Bartolucci in 1963-64: *La stagione in Italia. Una tavola rotonda di critici*, «Sipario», n. 219 (luglio 1964), p. 4

⁴³⁸ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista “Sipario”*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 80

pubblicitari e a stagione conclusa, aveva permesso l'allestimento di un *Aspettando Godot* di Beckett⁴³⁹ la cui messinscena teneva “conto quasi esclusivamente di rapporti gestici (le complementarità di Vladimiro-Estragone da una parte, Pozzo-Lucky dall'altra, risolte in complementarità figurative: Vladimiro una linea che avvolge il corpo di Estragone tendente ad atteggiarsi come massa, e legame di forze fisiche in continuo contrasto per Pozzo e Lucky), rapporti sonori (i personaggi cambiano voce tenendo conto di compensi e scompensi ritmici) e rapporti spaziali (scenografia non indicativa di ambienti, ma evocativa di zone mentali, l'unico luogo rappresentante l'esistenza).”⁴⁴⁰

In quello stesso numero di «Sipario» Bartolucci approfondisce ulteriormente la posizione espressa nella tavola rotonda con un articolo-saggio in risposta a un articolo di Squarzina e significativamente intitolato *L'area formale brechtiana e le tecniche teatrali, oggi*. Sulla scia di tre scritti di Roland Barthes -gli *Essais critiques* appena pubblicati, *Les tâches de la critique brechtienne* del 1956 e della prima risposta data dall'intellettuale francese al questionario *Littérature et signification* apparso su «Tel Quel» nel 1963, l'intervento di Bartolucci punta il dito sulla necessità di interrogare diversamente l'area formale brechtiana e di instaurare una “tradizione” di tecniche teatrali e individua alcuni esempi di osmosi tra epicità e avanguardia come modelli interessanti a cui guardare.

«Se prendo *Nuovo teatro americano* a cura di Furio Colombo e mi soffermo sul Living Theatre, ecco Judith Malina, che ha curato la prima rappresentazione americana di *Giungla nella città*, venir fuori: “Brecht riassume bene, con il suo tipo di teatro epico ciò che noi intendiamo per spettacolo, una combinazione di *strumenti tradizionali* e di *teatro d'avanguardia* insieme con una dichiarazione significativa e controversa. Non è una forma semplice di espressione e noi siamo continuamente in cerca di un nuovo modo per congegnare la nuova immagine.” (...) Squarzina cita ancora Adamov: ma *Ici et maintenant*, è il documento più elevato che abbiamo appunto “dell'osmosi fra epicità e avanguardia: Brecht e Artaud”, tra le mani di un autore che ha dato il meglio di sé in un'area formale diversa a quella epica, e che tuttavia ha subito la suggestione di quest'altra area formale con opere per il momento di assaggio, quali *Printemps '71*. Allora sembrerebbe naturale che questa osmosi tendesse ad ampliarsi e a coltivare non dico una mediazione ma almeno una tentazione reciproca, come in effetti avviene, e non è il caso di dimostrarlo in questa occasione (si veda un mio abbozzo di tale dimostrazione, in *Rottura e tradizione del teatro italiano*, Gruppo 63), se proprio Bernard Dort, su *France Observateur* (13 febbraio 1964) non ponesse un'altra alternativa per il momento semplicemente indicativa, e però alla sua origine sorprendente: e cioè una riacquisizione di “Antoine le patron”».

Al di là del persistere di quel doppio movimento di recupero e rottura della tradizione che Bartolucci aveva mutuato dalla traduzione di *Il grado zero della scrittura* di Barthes, l'articolo è interessante perché, con l'emersione della dicitura di “area formale” e del concetto secondo cui “la materialità dello spettacolo non proveniva soltanto da un'estetica o da una psicologia di un'emozione, ma anche e soprattutto da una tecnica della significazione; in altri termini, che il senso di un'opera teatrale (nozione insipida di solito confusa con la “filosofia” dell'autore) dipendeva non da una serie di intenzioni e di *trouvailles*, ma da quel che bisogna pur chiamare un sistema di significanti” Bartolucci inaugura la sua stagione di critica strutturalista.

L'approccio strutturalista in campo artistico e letterario è stata una delle più importanti novità negli anni Sessanta. Per gli stessi maggiori esponenti del nuovo teatro italiano degli anni '60 – Bene, Leo e Perla,

⁴³⁹ Per una ricostruzione dettagliata dell'evento rimando allo studio *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. “Aspettando Godot”*, Teatrostudio, Genova 1964, (a cura di) D. Orecchia e A. Petrini, «L'asino di B.», n. 5 (2001), p. 127-145 ora anche online

http://hal9000.cisi.unito.it/wf/attivita_c/pubblicazi/l-asino-di/archivio/2001---qui/Microsoft-Word---Materiali.pdf
http://hal9000.cisi.unito.it/wf/attivita_c/pubblicazi/l-asino-di/archivio/2001---qui/Microsoft-Word---Materiali.pdf

⁴⁴⁰ C. Quartucci, *Note di regia in Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. “Aspettando Godot”*, Teatrostudio, Genova 1964, (a cura di) D. Orecchia e A. Petrini, «L'asino di B.», n. 5 (2001), p. 127-145 ora anche online http://hal9000.cisi.unito.it/wf/attivita_c/pubblicazi/l-asino-di/archivio/2001---qui/Microsoft-Word---Materiali.pdf

Ricci, Ronconi⁴⁴¹ – non è improprio parlare di un approccio strutturalista alla messinscena teatrale, dato che alla base di ricerche pure molto diverse è una riflessione sui linguaggi allestitivi, una scomposizione dei sistemi tradizionali di rappresentazione, portando il teatro ad interagire anche con altri codici artistici (l'arte figurativa nel caso di Ricci, l'uso del cinema nell'*Amleto* di Leo e Perla), o lavorando sui meccanismi del testo (L'*Orlando furioso* di Ronconi); ed anche prima del Living e del fermento politico dei secondi anni '60, è proprio la ricerca sui linguaggi allestitivi a caratterizzare ad esempio il lavoro di Bene.⁴⁴² L'approccio strutturalista risultava, quindi, in quel momento come il più adatto ad una valutazione di forme allestitivo diverse rispetto alla vigente tradizione letterario/interpretativa. È questa la ragione per cui Bartolucci si trovò più preparato di altri all'appuntamento col nuovo teatro di cui sposò completamente le ragioni.

Così, se nel primo numero di *Marcatrè* (n. 1/1963) Luigi Gozzi, recensendo i testi teatrali presentati a Palermo, scriveva che bisognava rifiutare in blocco la tradizione ed essere alternativi al teatro ufficiale, da lì a un anno anche Bartolucci abbraccia quella posizione come forma utopica e paradossale di rifondazione per cui, a conclusione di quella tavola rotonda di critici, afferma:

«In effetti siamo in mille persone che ci interessiamo al teatro in Italia. Per concludere con un'osservazione paradossale, direi che obiettivamente neanche io credo a un teatro in se stesso; ma credo a un certo tipo di teatro di rottura, che oggi come oggi può interessare ancora meno persone delle suddette mille, dico cento, duecento soltanto. I mezzi di comunicazione, cinema, televisione, radio, aumenteranno sempre di più e quindi mettersi in concorrenza con loro non è più possibile. Allora non c'è che trincerarsi in due o tre teatri più piccoli, e lì ricominciare da capo. Ormai il teatro italiano è bloccato, per cui obiettivamente può rinascere soltanto da situazioni fuori dal commercio, sia delle stabili che delle compagnie di giro. Paesi stranieri come l'America, l'Inghilterra, la Francia in diverse condizioni sono rinati su teatri fuori giro, "off": "off Roma", "off Milano" speriamo».⁴⁴³

Così, in questa combinazione cronologica per cui intorno al 1964 la situazione degli Stabili si sclerotizza, mentre le nuove pratiche sperimentali diventano visibili, si verifica lo scarto a favore di un teatro di rottura e di avanguardia. Negli anni ottanta Bartolucci stesso parlerà di questo personale riposizionamento avvenuto negli anni Sessanta dicendo:

«Avanguardia come utopia e come mito. Utopia come movimento, mito come vita. Sono rinato negli anni sessanta, per così dire, all'avanguardia per mito di vita e d'arte, e per utopia di rifondazione, di cambiamento. Non vedo altre ragioni, per allora e per adesso. È stata, è tuttora, la mia vocazione, un'ispirazione? Una fatalità, forse, una disperazione».⁴⁴⁴

Le inchieste di «Sipario»

Quando Sipario inizia, a partire dal 1965, la sua politica delle Inchieste, Bartolucci si dimostra il più attivo a scendere in campo. Dopo la co-creazione del Rapporto sull'attore condiviso con Quadri, sono sue due tra le inchieste più scottanti apportate al sistema del teatro "ufficiale".

La prima, del maggio 1966, è l'*Inchiesta sui Teatri Stabili* in cui il critico muove agli Stabili il forte appunto di reggersi su «una struttura assolutamente inadeguata e contraddittoria, una struttura amministrativa che oggettivamente, checché ne dicano i responsabili artistici, per ragioni di falsa

⁴⁴¹ È Quadri ad individuare nella scena la prima linea da cui si affermò la battaglia strutturalista nel teatro in Italia: «Eppure, se non fosse per Ronconi, fin dai tempi del *Riccardo III*, o per un certo Carmelo Bene, la battaglia strutturalista, tanto per fare un esempio, resterebbe del tutto estranea al palcoscenico» in F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 22

⁴⁴² R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 140 nota 9

⁴⁴³ G. Bartolucci in 1963-64: *La stagione in Italia. Una tavola rotonda di critici*, «Sipario», n. 219 (luglio 1964), p. 4

⁴⁴⁴ Giuseppe Bartolucci, *La traversata nel deserto*, in Antonio Attisani (a cura di), *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Atti del convegno di Modena 24-25 maggio 1986, Modena, Mucchi, 1987. Ora anche in G. Bartolucci, *Scritti critici 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pp.323-324

moralità o di concorrenza politica o di effettiva ignoranza, reprime, abbassa, rifiuta scelte drammaturgiche di apertissima sperimentazione ed altissimo livello stilistico, come anche sperimentazioni di giovani, inevitabilmente non complete poeticamente».⁴⁴⁵

Le domande rivolte ai responsabili degli Stabili italiani tendevano a mettere a fuoco i problemi relativi al repertorio e alla carenza di novità italiane, al dilemma tra una scelta di politica divulgativa e/o una scelta di tendenza legata all'indirizzo stilistico del regista o responsabile artistico, le interferenze politiche e il problema dell'autonomia artistica degli Stabili, il rischio del monopolio sul territorio con l'annessione-gestione di un numero sempre maggiore di compagnie, la tipologia di collaborazione richiesta agli attori e alle altre componenti tecnico-professionali.⁴⁴⁶

L'inchiesta, che fornì un'ampia panoramica sulle tendenze di lavoro dei singoli Stabili, cadde comunque in un momento di dichiarata crisi di questi e contribuì, pertanto, ad agitare ancor di più, se possibile, le già movimentate acque del teatro italiano.

Inoltre, insistendo sui numeri successivi sull'opzione repertorio divulgativo «Sipario» *versus* di tendenza, «Sipario» monta uno scontro-confronto tra Squarzina, allora direttore artistico dello Stabile di Genova, e Quartucci, da poco allontanatosi proprio da quello Stabile dopo aver diretto, fra non poche contraddizioni, una sezione sperimentale. Dopo varie repliche, il confronto si allentò per la decisione di Squarzina di staccarsi dalla rivista a cui si era, negli anni, dimostrato vicino collaborando, sia pure sporadicamente, con riflessioni di teoria e poetica teatrale.⁴⁴⁷

Nel 1966 è tra gli organizzatori ed i firmatari del "Manifesto per un nuovo teatro" che appare sul numero di novembre di «Sipario». a cui seguirà, nel giugno 1967, il celebre Convegno di Ivrea

A precederlo, nel marzo e aprile del 1967, con un'appendice sul numero di giugno, i due capitoli di un'altra scottante inchiesta che coinvolgeva in prima persona i collaboratori di «Sipario», ma non solo: l'inchiesta condotta da Bartolucci era incentrata sulla *Situazione della critica*.

Spalmata principalmente su due numeri, come abbiamo detto, il 251 e 252 della rivista, con un'appendice di intervento polemico di Arbasino apparsa sul numero di giugno, l'inchiesta sulla *Situazione della critica* si caratterizza per la maniera "geografica" in cui si presenta, delineando il primo momento come un confronto e messa a fuoco di esperienze di stampo internazionale e il secondo come punto di riflessione sulla situazione della critica nostrana. Se il primo numero, quindi, si compone di interviste con Martin Esslin, Bernard Dort, Siegfried Mielchinger e le testimonianze di Max Beerbohm, Harold Hobson, Kenneth Tynan, Paul Léautaud, Roland Barthes, Eric Bentley, Robert Brustein e Michael Smith che rintracciano le opzioni di fondo su cui si muove la critica drammatica degli anni '60 tra una critica che si attiene al suo compito di documento storico a quella soggettiva e quella semiologica, il secondo momento dell'inchiesta propone le risposte a una serie di domande orientate di critici di diversa generazione e stampo quali Bartolucci stesso, Odoardo Bertani, Alberto Blondi, Ettore Capriolo, Nicola Chiaromonte, Ghigo De Chiara, Roberto De Monticelli, Massimo Dursi, Gian Maria Guglielmino, Giorgio Polacco, Giorgio Prosperi, Mario Raimondi, Roberto Rebora, Bruno Schacherl, Mario Stefanile e Carlo Terron.

Nell'introdurre l'inchiesta, Bartolucci identifica a opzione di fondo della critica a metà anni Sessanta la scelta fra una critica vecchia, di stampo ancora fortemente letterario, e una nuova critica "di aderenza allo spettacolo nelle sue componenti specifiche, tecnico-formali e ideologico-morali". Sebbene dalle risposte emerga generalmente la coscienza di un rinnovamento necessario nella visione degli spettacoli, non mancano critici della vecchia guardia, come Rebora, a cui la parola "aggiornamento" non piace perché foriera di un'idea di divisa e per cui il parametro di lavoro non può essere ricondotto in maniera

⁴⁴⁵ G. Bartolucci, *Inchiesta sui Teatri Stabili*, «Sipario», maggio 1966, n. 241, pp. 70.

⁴⁴⁶ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 124

⁴⁴⁷ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 125

generalizzante alle due opzioni, ma deve essere assolutamente individuale e corrispondente alla propria e personale misura etica e umana.⁴⁴⁸

Nell'esplicitare la propria posizione all'interno dell'inchiesta, Bartolucci propone una "tecnicizzazione del linguaggio" per una critica che partendo dall'elencazione degli elementi e dei materiali dello spettacolo, giunga poi a imporre criticamente la visione e la conoscenza che sulla base di quegli elementi ci si sarebbe aspettati. Il modello di analisi strutturale che il critico aveva iniziato a sperimentare a partire dal 1963-64, mostra in questa proposta di aver raggiunto finalmente la sua piena maturità e formalizzazione.

Il Convegno di Ivrea (9-12 giugno 1967)

Dopo la pubblicazione del Manifesto di convocazione del Convegno per un Nuovo Teatro pubblicato da Sipario nel novembre 1966, i mesi successivi videro Quadri, Bartolucci, Capriolo e Fadini impegnati nell'organizzare l'evento e nella stesura degli Elementi di Discussione, il programma per una riflessione per punti poi consegnato a tutti gli intervenuti al Convegno. Si tratta di un documento molto vasto e ambizioso scritto da Bartolucci, Capriolo, Fadini e Quadri nel corso di una serie di riunioni tenutesi a Ivrea nei mesi precedenti che, secondo gli organizzatori, doveva essere il punto di partenza, la base del Convegno di Ivrea.

Era stato Fadini a contattare Ludovico Zorzi, allora rappresentante dei servizi culturali Olivetti, cosicché il Convegno si svolse sotto il patrocinio del Centro Culturale Olivetti e dell'Unione Culturale di Torino ed ebbe come organizzatori Ludovico Zorzi, Edoardo Fadini, Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo e Franco Quadri.⁴⁴⁹ Augias da cui pure era partita l'idea del Convegno e che aveva sottoscritto il manifesto, non partecipò né all'organizzazione né allo svolgimento del Convegno perché impegnato, in quel periodo, negli Stati Uniti come corrispondente.

Sul tema della prima giornata, teatro di laboratorio e teatro collettivo, il primo a intervenire è Giuseppe Bartolucci che, dopo una lunga introduzione sul ruolo delle avanguardie nella storia teatro italiano, sottolinea la necessità di parlare e sostenere la ricerca teatrale in termini di "scrittura scenica" nel suo farsi e nel suo definirsi.

«La ricerca sta alla base della vita teatrale e ne costituisce il fondamento indispensabile. Essa, nelle sue forme di rottura e di contestazione, può costituire il punto di riferimento di un'area piuttosto vasta del teatro italiano: la ricerca sta infatti ampliando la propria influenza anche verso quelle zone del teatro italiano che ne erano rimaste lontane per diffidenza, ed estende i suoi orizzonti sia dal punto di vista del linguaggio scenico, sia da quello delle condizioni materiali di lavoro, sia da quello dell'offerta continuativa degli spettacoli.

Nel momento in cui la ricerca si espande rapidamente e confusamente, occorre una duplice presa di posizione: la prima, di riaffermazione della sua natura eversiva, sia come radicalizzazione di contenuti che come acquisizione di materiali scenici; la seconda, di organizzazione di un pubblico nuovo attraverso strumenti nuovi, affinché questa ricerca possa usufruire di una rete specifica di sale, di una sua continuità di lavoro e di un costante riscontro con le nuove generazioni. Si ha bisogno, nella prossima stagione, soprattutto di spettacoli; nel senso che, non mancando ora gruppi di lavoro, né modi di ricerca, né un'opinione critica favorevole, se non si faranno determinati, numerosi e regolari spettacoli in numerose sale di diverse città italiane e se non si creeranno le condizioni organizzative, finanziarie e artistiche, permettendo un maggior numero di repliche e quindi una maggior riflessione sul lavoro artistico, inevitabilmente si impoverirà la scrittura scenica di questi gruppi, sia di quelli già vivi, sia di quelli che stanno per nascere, e contemporaneamente non si riuscirà ad avere un colloquio coerente, costante e produttivo con il pubblico, con quel tipo di pubblico nuovo che alla ricerca

⁴⁴⁸ R. Gandolfi, *Normalità e rottura del teatro italiano. Gli anni '60 attraverso la storiografia teatrale e attraverso la rivista "Sipario"*, Tesi di laurea di Roberta Gandolfi, Relatore Chiar.mo Prof. Claudio Meldolesi. Correlatore: Chiar.mo Prof. Franco Ruffini, a.a. 1989-90, p. 129-131

⁴⁴⁹ F. Bono, *Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967: Rivoluzioni dimenticate e utopie realizzate*, Tesi di laurea di Francesco Bono, Relatore Chiar.mo Prof. Mauro Avogadro. Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, a.a. 2003-2004, p. 31

interessa. Si corre il rischio che, nello spazio di una stagione o due, questo interesse schietto per la ricerca manifestato da un certo tipo di spettatori si riduca a una moda; per scongiurarlo è necessario favorire uno studio e una specifica analisi del linguaggio scenico e delle sue tendenze in corso in Italia e all'estero. Allora, temi generali, come la radicalizzazione dei contenuti in rapporto alla contemporaneità o l'acquisizione di nuovi materiali scenici in termini di sperimentazione, trovano una loro concretizzazione solo se vengono considerati come mutamenti di un discorso teatrale che va al di là della tradizionale distinzione "teatro per pochi" o "teatro per molti", al di là della stessa definizione e divisione tra Teatro di laboratorio e Teatro collettivo.

Per costituire il nocciolo di un rinnovamento si esige la provocazione del fatto teatrale in una duplice dimensione. La prima, chiamata provocatoriamente "*immoralità*", deve proporsi di superare il pedagogismo, l'edificazione, il buon senso politicizzato, la riduttività moralistica di troppe manifestazioni teatrali, con un riscatto, in questo caso davvero "morale", di energia contestatrice e di produttività eversiva legate alla contemporaneità. La seconda di "*profanazione dell'avvenimento teatrale*" a tutti i suoi livelli, da quello del luogo scenico, della sua conformazione, a quello del materiale scenografico, da quello dell'interpretazione degli attori a quello dell'utilizzazione dei suoni, delle luci, sia facendo entrare nuovi materiali di vita che oggi si trovano all'interno di tante manifestazioni artistiche, dalla pittura al cinema, dalla danza alla musica, sia facendovi entrare nuovi materiali culturali avanzati, anch'essi dentro a molte forme d'arte contemporanea.

Tutto questo richiede, come già detto, un'organizzazione e una continuità di lavoro. Se non si trovano i modi e le occasioni per un'espansione delle rappresentazioni e dei loro circuiti di circolazione, se non si richiedono ed ottengono determinate responsabilizzazioni pubbliche nei confronti del lavoro di ricerca, se non si propongono iniziative collettive sia di difesa artistica che di organizzazione per quanto si è fatto e per quanto soprattutto si farà, è chiaro che non si compiranno passi sostanziali duraturi per un consolidamento del teatro di ricerca nei prossimi anni». ⁴⁵⁰

Gli studi sulle giornate di Ivrea, nonostante le interviste elaborate in occasione del ventennale del 1987 ad opera di Tradardi, Pellerey e Mango, argomento di storicizzazione molto recente. In ogni caso un primo contributo parzialmente edito è venuto dallo studio di Francesco Bono il quale, grazie proprio a quelle interviste fatte ai protagonisti di Ivrea vent'anni dopo, è riuscito a ricostruire con sufficiente esattezza alcune fasi del Convegno. Così oggi è abbastanza chiaro cosa accadde la sera dell'11 giugno, quando il Teatro d'Ottobre fu malamente interrotto. In quella terza serata dall'apertura del Convegno, infatti, il programma prevedeva la presentazione di *Gorizia tu sia maledetta*, uno spettacolo diretto da Francesco Macedonio su scrittura di Sandro Bajini. Il Teatro d'ottobre di Nuccio Ambrosino, Massimo De Vita e Vittorio Franceschi presentava questo lavoro come sostitutivo della trascrizione italiana di *US* di Peter Brook, già programmata ma non ancora a punto. ⁴⁵¹

«In tale atmosfera era pensabile che la sera del terzo giorno il segno della prima scissione venisse accolto con un sollievo che ne sopravvalutava le tinte drammatiche. La sera del terzo giorno era in programma la «proposta di spettacolo» di un gruppo milanese, un montaggio di materiali di repertorio sulla prima guerra mondiale, condotto secondo i moduli già sfioriti del teatro-documento, con stanche iniezioni da cabaret rivisitato. La sera del terzo giorno, in un quadro che non spiccava per coraggio di contenuti né per novità di linguaggio, di irrisse tutt'assieme a Marinetti e a d'Annunzio, e fu il primo bersaglio – grazie anche all'accostamento – a non venire gradito; dalla scena l'attenzione si spostò subitaneamente al bar attiguo, dove, con fragore di bicchieri rotti, Carmelo Bene si era assunto la legittima difesa del vilipeso; e concionava sulle forme d'espressione, e avanzava il diritto a riconoscersi nel

⁴⁵⁰ F. Bono, *Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967: Rivoluzioni dimenticate e utopie realizzate*, Tesi di laurea di Francesco Bono, Relatore Chiar.mo Prof. Mauro Avogadro. Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, a.a. 2003-2004, pp. 40-42

⁴⁵¹ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 7 nota 1

futurismo e accusava per lesa maestà del «padre di tutta l'avanguardia», nel nome di chi era stato attaccato nello spettacolo, non di chi ora rispondeva dal bar. La rappresentazione andò interrotta». ⁴⁵²

A questo punto Bartolucci diventa il capro espiatorio per le ire dei presenti. Intervistato sempre da Tradardi, Pellerey e Lorenzo Mango vent'anni dopo, Franco Molè ricordava: «Durante il Convegno ci fu uno scontro violentissimo, e fu messo in minoranza Bartolucci, che fu addirittura ridicolizzato e distrutto. Al Convegno c'erano tre o quattro spettacoli dimostrativi, tra cui uno spettacolo di Nuccio Ambrosino portato da Bartolucci: a metà dello spettacolo tutto il Convegno cominciò ad urlare e intervenne Carmelo Bene. Ci divertimmo anche un pochino in questo senso, e si accusò Bartolucci. La sua difesa fu la più penosa: lo obbligammo a presentarsi in pedana a dirci com'è che aveva scelto questo spettacolo, e lui confessò che non l'aveva nemmeno visto». ⁴⁵³

Se il diretto coinvolgimento di Bartolucci nel convocare ad Ivrea un materiale di lavoro del Teatro d'Ottobre poteva essere ipotizzabile per quella preferenza per le opere «di Bajini, Franceschi, De Vita, in quanto “formalmente” già al di là delle convenienze teatrali» espresso sulle pagine di Sipario nel 1964, ⁴⁵⁴ è pur vero che il coinvolgimento del gruppo da parte di Bartolucci era motivato dalla volontà di mostrare, insieme alle tante anime della ricerca teatrale d'avanguardia, quella di un teatro di incidenza politica che, dopo Ivrea, il critico sosterrà in modo continuativo per dieci anni, attraverso l'animazione e il decentramento in una ricerca di “teatro oltre” che intaccava anche, sostanzialmente, la forma di un tale agire teatrale.

Ma tornando al Convegno di Ivrea, le trascrizioni delle bobine originali effettuate da Tradardi e le poche registrazioni del Convegno sopravvissute, documentano una giornata conclusiva decisamente meno incisiva delle altre, sia per il clima di tensione instauratosi in seguito alla bagarre dalla sera precedente, sia perché molti partecipanti, in seguito all'accaduto, avevano abbandonato il Convegno. Dopo le scuse ufficiali di Fadini in qualità di presidente del Convegno ai componenti del Teatro d'Ottobre e un intervento di Ambrosino che, scuse accettate, metteva in luce come il Convegno avesse mancato l'obiettivo di porsi come piattaforma di dialogo, di scambio e di confronto delle diverse prassi del Nuovo, Bartolucci torna a intervenire dicendo:

«Da una parte non c'è stato nessun intervento, dall'altro tutti i personaggi che avevamo chiamato a testimoniare il loro modo di lavoro hanno evitato. I quattro gruppi che avevamo chiamato a testimoniare la loro posizione non lo hanno fatto, e veramente questo è riprovevole: da Carmelo Bene a Bussotti a Calenda, con l'eccezione di Quartucci che si è impegnato ieri a dimostrare quale era la sua linea, questo non è avvenuto. A me personalmente questa cosa ha profondamente deluso. Era una cosa che non doveva avvenire, perché essendo mancata la discussione sul linguaggio critico, essendo mancata la discussione sulla scrittura scenica, essendo mancate le testimonianze critiche, improvvisamente il discorso si è rovesciato sull'attività pratica, che a noi interessava alla fine – doveva essere infatti l'argomento di discussione di questa mattina –, ed è accaduto che i vari gruppi si siano scontrati sulle tendenze, si siano scontrati sul modo di fare, sul procedimento, e, naturalmente, il fatto di vedersi in viso per la prima volta, il fatto di operare in maniera diversa ha acceso gli animi.

Ma i problemi che non sono stati affrontati oggi è chiaro che vanno affrontati: o lo facciamo noi o lo fanno altri, ma sono lì presenti. I problemi restano: restano per il gruppo di Bajini, restano per il gruppo di Carmelo Bene, restano per il gruppo di Quartucci, restano per Bussotti.

Si è persa un'occasione di confronto e di lavoro che speriamo di non dover abbandonare: noi non vogliamo abbandonare questo tipo di collaborazione che abbiamo proposto in questo anno di lavoro

⁴⁵² F. Quadri, *Punti di riferimento*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 721

⁴⁵³ Una dichiarazione simile vien fuori anche dall'intervista rilasciata sempre in occasione del ventennale di Ivrea da Mario Ricci. Da F. Bono, *Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967: Rivoluzioni dimenticate e utopie realizzate*, Tesi di laurea di Francesco Bono, Relatore Chiar.mo Prof. Mauro Avogadro. Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, a.a. 2003-2004, p. 101

⁴⁵⁴ G. Bartolucci in *1963-64: La stagione in Italia. Una tavola rotonda di critici*, «Sipario», n. 219 (luglio 1964), p. 4

soprattutto sulla rivista Sipario e attraverso le nostre partecipazioni personali. E in questo penso ci dobbiate dare atto che non c'è mai stata da parte nostra nessuna ritorsione o nessuna mancanza di apertura. È chiaro però che a un certo punto, in un Convegno di questo genere, era necessario che venisse fuori anche un certo tipo di discussione sul carattere formale. In questo, il fatto che ci siano stati poi degli incidenti, o degli eventi drammatici o maleducati, non deve spaventarci, se non forse nella forma in cui sono avvenuti».⁴⁵⁵

Al Convegno del Nuovo Teatro, comunque, avevano partecipato anche alcune presenze del teatro cosiddetto "ufficiale". Nella sua intervista rilasciata per il ventennale di Ivrea, Calenda ricordava come Paolo Grassi avesse mandato alcuni collaboratori a controllare quello che accadeva,⁴⁵⁶ mentre da una trascrizione della seduta mattutina del 10 giugno risulta che tra gli ascoltatori ci fosse anche De Bosio, il direttore del Teatro Stabile di Torino.⁴⁵⁷ E fu proprio De Bosio, a conclusione del Convegno, a cercare un contatto con Franco Quadri e Giuseppe Bartolucci al fine di vagliare una collaborazione dei due critici con lo Stabile torinese.

È Quadri a ricordare con disappunto quell'evento, quando in un'intervista ricorda quel tentativo di blandizie a cui Bartolucci aveva dato seguito quasi come una sorta di tradimento:

«Nel manifesto ad esempio, si prendevano certe posizioni rispetto ai teatri stabili, ma quando alla fine del convegno sia a me che a Bartolucci hanno chiesto di entrare nello Stabile di Torino, Bartolucci ha accettato, io no. Questo ha certo creato dei dissidi».⁴⁵⁸

Verso un interdisciplinare visivo: il Convegno di Pesaro (1968)

Subito dopo il Convegno di Ivrea, Bartolucci, dando subito corpo a quel mandato di "*profanazione dell'avvenimento teatrale*" a tutti i suoi livelli espresso nel suo primo intervento di Ivrea, organizza in collaborazione con Giorgio De Marchis un convegno intitolato «Di un nuovo senso dello spettacolo» che si svolse nel giugno 1968 all'interno della quarta edizione della mostra del cinema nuovo di Pesaro. Introducendo il Convegno sulla rivista «Sette giorni» Italo Moscati scriveva:

«Il convegno si inserisce nel movimento, messi su da alcuni critici insofferenti dello stato generale delle cose, che intende lavorare per il superamento del vecchio steccato dentro il quale il teatro è stato tenuto in questi anni perdendo il treno dell'aggiornamento culturale e artistico. È, dunque, sebbene nasca sotto un'altra insegna, un ulteriore momento di discussione che si offre agli aderenti alla azione per un nuovo teatro e a chi si è unito a loro come compagno di strada. L'associazione, formata da ormai un anno, è andata presto in crisi a causa delle difficoltà oggettive che s'incontrano volendo formare subito un'alternativa valida alla scena ufficiale degli stabili e dei complessi di giro: ma non è andato smarrito il desiderio di uscire dalle formulazioni critiche vaghe per un più attento e sperimentato studio: si può pensare, infatti, che le iniziative sorte un po' dovunque abbiano in qualche modo risentito dell'indicazione contenuta in un manifesto uscito lo scorso anno e dibattuto a Ivrea nello scorso giugno. Al convegno di Pesaro, il discorso prosegue in una direzione precisa. Ma non mancheranno le occasioni di contesa, visti i nomi dei partecipanti. Accanto a critici come appunto Bartolucci, Arbasino,

⁴⁵⁵ Dalle trascrizioni della registrazione della terza giornata in F. Bono, *Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967: Rivoluzioni dimenticate e utopie realizzate*, Tesi di laurea di Francesco Bono, Relatore Chiar.mo Prof. Mauro Avogadro. Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, a.a. 2003-2004, p. 104

⁴⁵⁶ Dalle trascrizioni dell'intervista a Calenda in F. Bono, *Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967: Rivoluzioni dimenticate e utopie realizzate*, Tesi di laurea di Francesco Bono, Relatore Chiar.mo Prof. Mauro Avogadro. Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, a.a. 2003-2004, p. 111

⁴⁵⁷ Dalle trascrizioni della registrazione della terza giornata in F. Bono, *Convegno per un Nuovo Teatro, Ivrea 1967: Rivoluzioni dimenticate e utopie realizzate*, Tesi di laurea di Francesco Bono, Relatore Chiar.mo Prof. Mauro Avogadro. Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, a.a. 2003-2004, p. 43

⁴⁵⁸ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.502

Quadri, saranno Carmelo Bene e Peter Hartman, e ancora Nanni Balestrini, Carlo Quartucci, Maurizio Fagiuolo, Germano Celant, Mario Bortolotto e altri (...).⁴⁵⁹

L'articolo di Moscati risulta interessante per due motivi. Il primo perché dimostra come, di fatto, il Convegno di Pesaro per i nomi dei relatori e per il fatto di avere Bartolucci come organizzatore venisse letto, di fatto, come una seconda tappa di discussione sul Nuovo Teatro dopo Ivrea.

La seconda ragione di interesse è che qui, mercé la collaborazione instaurata da Bartolucci e De Marchis, si realizza per la prima volta ed effettivamente quel coinvolgimento interdisciplinare che nel manifesto di Ivrea era dichiarato e programmaticamente sottoscritto dalle firme di Sylvano Bussotti per la musica e di Liliana Cavani e Marco Bellocchio per il cinema, ma che nel Convegno non si era realizzato.

È lo stesso Bartolucci a ricordare quel Convegno come il primo momento di un discorso che poi trova il proprio apice nella tendenza del teatro-immagine. Scrive, infatti, Bartolucci in *Mutations. L'esperienza del teatro immagine*:

«Il discorso interdisciplinare: qui si riporta integralmente un progetto di “nuovo senso dello spettacolo” che ha avuto il suo abbozzo in una riunione semiclandestina ma non disutile ad un festival cinematografico pesarese, e che si è allargato in una serie di esperienze per una “strategia di una scrittura diversa” attorno ai nomi di artisti come Pistoletto o Kounellis, musicisti come Zreswsky o Bussotti, critici come Celant o Bonito Oliva, in anni fecondi di uso dell'immagine (dal teatro al cinema, dalla musica alle arti figurative), su una matrice americana non più legata all'evento degli anni cinquanta intellettualmente, quanto al comportamento per una responsabilizzazione corporea (e Fabio Sargentini di gran parte di ciò è stato un intelligente operatore).⁴⁶⁰

E scorrendo nel programma per punti fuoriuscito dal Convegno pesarese che Bartolucci riporta per intero in *Mutations*, si scopre come proprio all'interno di quel contesto nascesse anche il nuovo modello di critica operante:

«X. E questo è l'unico modo possibile, è l'unica condizione di una critica operante oggi; e ad essa spetta il compito non soltanto di descrivere ma anche di accompagnare il “prodotto”, dal momento che quest'ultimo è tutt'ora in formazione ed espansione, e dal momento che non se ne conoscono gli elementi se non nel loro farsi e morire di volta in volta. In effetti un “prodotto” teatrale quale noi abbiamo prospettato e quale del resto ci vengono dando gli uomini di teatro, e non soltanto delle nuove generazioni, ma anche delle generazioni di mezzo, richiede naturalmente l'operatività accompagnatrice della critica, essendo già di per se stesso esso un “oggetto” critico, cioè costituito da tanti elementi progettati, ed essendo avvolto da un artificio, la cui estensione è di carattere tecnico essenzialmente». ⁴⁶¹

Parte delle riflessioni nate in quel Convegno confluirono poi in un numero della rivista «Teatro» curato interamente da Bartolucci e composto sull'interessante intersezione interdisciplinare di teatro e arti visive.⁴⁶²

Fare rivista: «TEATRO» (1967-1971) e «La scrittura scenica-Teatroltre» (1971-1983)

È quasi certo che l'idea di fare “Teatro” sia nata nel 1966 abbinata al progetto del manifesto per un nuovo teatro, pubblicato su «Sipario» n. 247 e all'organizzazione del convegno di Ivrea.⁴⁶³

⁴⁵⁹ I. Moscati, *Il palcoscenico dorme*, «Settegiorni in Italia e nel mondo», n.51 (2 giugno 1968), p.34

⁴⁶⁰ G. Bartolucci, *Mutations. L'esperienza del Teatro Immagine*, Pollenza-Macerata, Out of London Press, la nuova foglio editrice, 1975, p. 7

⁴⁶¹ *Di un nuovo senso dello spettacolo (1967)* in *Mutations. L'esperienza del Teatro Immagine*, Pollenza-Macerata, Out of London Press, la nuova foglio editrice, 1975, p. 71

⁴⁶² Si tratta di «Teatro», n.1(1969), n.s. Il saggiautore.

Dato che tutti e tre i fondatori avevano all'attivo numerose collaborazioni con quotidiani, settimanali, mensili e riviste specializzate, oltre ad essere tutti e tre, più o meno, inseriti in *Sipario*, ci si può chiedere quali furono le ragioni che spinsero i tre critici a fondare "Teatro" e che tipo di lettori e di ricezione avessero in mente.

Rispondono gli interessati. Capriolo spiega della volontà di fare qualcosa, del desiderio di sviluppare, di ampliare il discorso che già svolgevano su «*Sipario*» e gli altri giornali. Una sorte di lotta al teatro ufficiale svolta da più fronti e con metodologie differenziate. Capriolo infatti svolgendo questo punto, parla di un particolare molto importante quale il proposito di coinvolgere in una sola rivista "teatrali, critici, poeti, scrittori", con l'intento di trattare il problema del nuovo teatro da tutte le angolazioni possibili con il supporto e il coinvolgimento diretto non solo della teoria, come la comune usanza suggeriva, ma anche della pratica. Non si dimentichi però che oltre a questo attacco frontale al teatro tradizionale, «Teatro» si apriva ad un nuovo sistema di fare critica, cercando cioè nuove prospettive non solo proiettate verso lo stato futuro del teatro, ma anche concernenti tradizionalissimi autori e argomenti studiati però con un occhio più attento. Questo è per Capriolo il senso della presenza in «Teatro» di studiosi quali Zorzi, Baratto, Kott, Fumaroli e anche del suo saggio su Pirandello del n. 1-1967.

Bartolucci aggiunge particolari in merito e distingue «Teatro» dalle altre riviste per il suo rifiuto di dare un giudizio estetico con articoli e saggi formali sugli spettacoli. Oltre tutto Bartolucci aveva saputo da Quadri che il suo compito a «*Sipario*» stava terminando e con lui i suoi collaboratori, dunque si poneva il problema di aprire un'altra strada libera e incondizionata, altrove. Sempre secondo Bartolucci "era invece importante cercare un discorso unitario; fu un tentativo pieno di enfasi di portare avanti il nuovo teatro in modo concreto, produttivamente."

Certamente, però, non si può negare una certa filiazione da "Sipario" a cui tutti e tre i fondatori della nuova rivista collaboravano e continuarono a collaborare almeno per tutta la redazione Quadri e, inversamente, con il passaggio testimoniato da Quadri di saggi troppo lunghi e di approfondimento che per varie ragioni non era possibile pubblicare su «*Sipario*».

Questa collaborazione costante se, da un lato permise una certa continuità di discorso, permetteva comunque a «Teatro» di posizionarsi su un ambito diverso, più estremo: non avendo obblighi commerciali di scadenze e/o di informazioni di massa come *Sipario*, essa poteva essere pienamente una rivista di tendenza tutta dedicata allo studio approfondito e alla scrittura saggistica. Dunque «Teatro» cercò di non stare troppo a ridosso dei fatti, evitò quasi sempre l'informazione teatrale per avviarsi sulla strada della grande tradizione delle riviste letterarie italiane.

Intervistato, Bartolucci ricordava:

«"Teatro" doveva essere il punto di riferimento delle cose nuove, avanzate, diverse e di opposizione del movimento; vi si doveva riflettere il cambiamento della scena italiana e quindi l'instaurarsi della nuova scena, (...) bastava fare un numero su queste cose e improvvisamente ottenevamo riscontro. Nemmeno noi ci credevamo (...).»

Ulteriore elemento di continuità da «*Sipario*» era l'apertura incondizionata verso il teatro internazionale. Una informazione sul teatro all'estero che avvenne a volte in modo anche scomodo, ma senza dubbio produttivo, con l'inserimento non occasionale di saggi e dichiarazioni in lingua originale. Mancanza di soldi d'importanza, spesso, di mantenere la versione originale per non modificarne, seppure non intenzionalmente, il messaggio si combinavano facendo della necessità una scelta ripetuta, poi, anche di fronte a certi autori italiani, come Carmelo Bene, il cui linguaggio era un veicolo espressivo di spessa significanza.

Ma a chi era diretta «Teatro»? Agli artisti, ai tecnici e agli operatori: insomma a un pubblico di addetti ai lavori come conferma Capriolo in un'intervista.⁴⁶³ Non era pensabile fare un'operazione simile su «*Sipario*» o su un altro periodico di massa. «Teatro» si connota sin dalla sua nascita per essere esclusiva,

⁴⁶³ E. Capriolo, Intervista a cura di A. Tradardi in Roberto Pellerey, *Ivrea '67- Ivrea '87*, 1986, inedito citato in A. Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di laurea, Relatore Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi. Sessione invernale a.a. 1990-91, p. 16 e p.71 nota 3

⁴⁶⁴ E. Capriolo, Intervista a cura di Anna Campanella in A. Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di laurea, Relatore Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi. Sessione invernale a.a. 1990-91, p. 278

elitaria, una rivista fatta da artisti e critici per soli specialisti e addetti ai lavori, “100-200 persone e bastavano quelle”, secondo un’affermazione a posteriori di Bartolucci.

Il primo numero della rivista esce nella primavera del 1967 per le edizioni dei Fratelli Cafieri. Il contatto con l’editore era stato trovato da un amico comune, il grafico Abele Saba, che sulla rivista appare come direttore editoriale della rivista oltre che, in condivisione con Giuseppe Bartolucci, di una collana “La Pratica Teatrale” che avrebbe dovuto pubblicare i volumi *L’arte dei rumori* di Luigi Russolo, *Il teatro della Bauhaus* con una introduzione di Walter Gropius e *La scrittura drammaturgica. Praga-Marinetti-Pirandello* dello stesso Bartolucci.

Per Fratelli Cafieri escono i primi quattro numeri, poi le tipografie Stelle Alpine legate alla casa editrice furono distrutte da un incendio nel 1968 e «Teatro» ebbe l’occasione di essere inglobata ne Il Saggiatore, una nuova impresa editoriale fondata dal figlio ambizioso e intraprendente di Mondadori che però non ebbe il polso di portare avanti a lungo la nuova casa editrice che chiuse nel giro di un anno producendo solo sue numeri della rivista.

Il problema editoriale fu risolto affidandosi per gli anni ’70 e ’71 a La Nuova Sinistra degli editori Samonà e Savelli. L’editoriale di quest’ultima serie dimostra una raggiunta consapevolezza del proprio ambito di lettori e di un campo di incisione teatrale:

«Riprende le pubblicazioni, presso La Nuova Sinistra degli editori Samonà e Savelli la rivista «Teatro», rassegna trimestrale di ricerca teatrale diretta da Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo e Edoardo Fadini, dopo alcuni mesi d’interruzione dovuti alle note vicende del suo precedente editore.

«Teatro» si è soprattutto proposto e continua a proporsi di seguire i filoni più fecondi della scrittura scenica contemporanea in Italia e all’estero, di presentare e discutere i nuovi problemi organizzativi e strutturali, di ristudiare quelle esperienze passate che ancora possono offrire indicazioni significanti e di ricercare e sollecitare la diretta collaborazione delle nuove generazioni artistiche.

Nella persuasione della necessità di un rinnovamento lessicale e strutturale del discorso teatrale italiano, «Teatro» ha in particolare svolto, e continuerà a svolgere con piena indipendenza e spregiudicatezza, un’indagine contemporaneamente rivolta alle nuove iniziative più stimolanti sul piano estetico, politico e organizzativo, anche quando esprimono più fermenti vitali che risultati compiuti; ai rapporti del teatro con le altre arti e ai suggerimenti che da esse può trarre; alla posizione del teatro nella società contemporanea e alla funzione che esso può svolgere, tenendo conto delle proposte del recente pensiero politico e scientifico.

«Teatro» è rivista di tendenza nell’ambito di una comune esigenza di rinnovamento, ma entro questo contesto irrinunciabile apre le sue pagine agli operatori teatrali, ai critici, agli studiosi e agli artisti che abbiano, ciascuno a suo modo, qualcosa di vivo da discutere o da proporre».⁴⁶⁵

Nel 1971, dopo la pubblicazione di tre numeri della rivista, la tipografia fu distrutta da un attentato e con questo ultimo incidente di percorso «Teatro» cessò le sue pubblicazioni.

Almeno inizialmente, «Teatro» fu una esperienza un po’ casalinga di cui testimoniano non solo i frequenti errori di stampa all’interno di ogni singolo numero, ma anche per la stessa struttura organizzativa che prevedeva incontri redazionali a casa dei tre critici e una spesa auto-sostenitrice dei singoli. La redazione, infatti, dichiarata sulle diverse serie cambia spesso passando da quella della casa milanese di Capriolo, a quella romana di italo Moscati, all’ultima sempre romana di Franco Molè. A dispetto delle variazioni di residenza, il responsabile resta, invece, sempre, dal primo all’ultimo numero, Giuseppe Bartolucci. I tre editori, con una parziale eccezione per il figlio di Mondadori, si limitavano a stampare la rivista, per cui tutti gli oneri della distribuzione e della ricerca promozionale-pubblicitaria ricadevano sui tre critici che, avvalendosi di una rete di amici comuni, diffondevano la rivista manualmente in giro per l’Italia tra amici, piccole realtà teatrali e operatori con cui esisteva una affinità. Per quanto riguarda, invece, la presenza di pagine di ingombri pubblicitari, esse rispondevano sempre a una logica di scambio con riviste, edizioni o realtà teatrali con cui si aveva, in qualche modo, già una collaborazione all’attivo anche se questa poteva riguardare solo un singolo redattore e non l’intero gruppo redazionale. È il caso dell’inserito sulla pubblicazione di *Teatro Pubblico* di Bernard Dort edito dalla Marsilio che vantava un contributo di Giuseppe Bartolucci, ma anche di «Sipario» con il quale, invece, esisteva un vero e proprio passaggio di testi che, come ricorda Quadri, in quella sede non potevano essere pubblicati.

⁴⁶⁵ Editoriale, «Teatro», n.1 (1970), La nuova sinistra- Samonà e Savelli, p.3

«Successivamente mi fu chiesto di co-dirigere “Teatro”, questa nuova rivista nata per iniziativa di Bartolucci, Fadini e Capriolo, ma essendo già impegnato con “Sipario”, non mi fu possibile aderire e quindi ne sono rimasto esterno. Ci siamo però scambiati spesso dei materiali; io soprattutto, quando avevo dei saggi troppo lunghi che non potevano entrare su “Sipario”, li passavo a loro. Avvenivano poi delle libere consulenze come avviene fra amici e compagni di strada. “Sipario” ad esempio poteva sì pubblicare qualche saggio, ma in forma limitata; era una rivista di informazione sulla situazione internazionale, dipendente poi da un grande editore come Bompiani con le sue esigenze, non era una rivista di studio, mentre “Teatro, che poi aveva anche una cadenza diversa, non mensile, non aveva questi obblighi commerciali. “Teatro” era quindi più libera nel poter pubblicare materiali di tipo saggistico e studi approfonditi. “Teatro” era anche una rivista di tendenza, mentre “Sipario” la era solo in pratica, non ufficialmente (...)».⁴⁶⁶

Di questo passaggio di materiali risentono in particolare i primi tre numeri, quelli nati intorno e sulla scia del Convegno di Ivrea. Il secondo numero, infatti, dell'autunno –inverno 1967 raccoglie per la prima volta gli Elementi di discussione presentati al Convegno preceduti da un significativo editoriale dal titolo *Le ragioni di un convegno* firmato da Edoardo Fadini, e ancor più emblematico è il caso del numero tre-quattro che apre con un approfondimento sulla situazione della critica basato sui ritratti “internazionali” di Kenneth Tynan, Bernard Dort e Robert Brustein e sui punti di vista degli italiani Fadini, Quadri e Moscati, che approfondisce l'inchiesta messa a segno da Bartolucci su Sipario circa un anno prima, nel marzo-aprile 1967.

Sulla critica e sulla forma del saggio come luogo di necessario approfondimento, si esprimono congiuntamente Bartolucci, Fadini e Capriolo quando, tracciando un panorama dei problemi e degli approcci della critica internazionale, affermano:

« (...) su questa rivista stiamo sperimentando a nostre spese (e al tempo stesso operiamo per porvi rimedio), che cosa significhi non avere una critica allenata al “saggio”, cioè alla riflessione meditata (e però non faticosamente accademica) e all'intelligenza a “lunga portata” (e quindi non di improvviso exploit)». ⁴⁶⁷

In questo senso vanno, pertanto, lette le richieste e traduzioni di interventi saggistici esteri come quelli di Planchon su Grotowski o quello della Sontag su Marat-Sade-Artaud che compaiono sul numero inaugurale della rivista e che segnano una direzione di allenamento considerato necessario dai redattori per giungere a una critica non più evenemenziale o legata ai doveri di cronaca come accadeva, ancora e per forza di cose sulle pagine di Sipario, ma una nuova scrittura meditata in grado di avvalersi di una pratica in disuso come quella del “rivedere”.

È di Bartolucci, poi, la cura del primo numero della serie Il Saggiatore che raccoglie e suscitare una sezione di riflessioni nate nell'ambito delle arti visive ed elaborate da Germano Celant, Michelangelo Pistoletto, Frederic Rzewski, Giorgio De Marchis, Jannis Kounellis, ⁴⁶⁸ oltre a una sezione più prettamente spettacolare con interventi di Marc Fumaroli, di Grotowski, di Carmelo Bene, di Filiberto Menna sul teatro del Bauhaus, di Eugenio Barba sul Kathakali, di Fadini sul teatro contemporaneo e di Bartolucci stesso sul Living Theatre. ⁴⁶⁹

Per quanto riguarda, l'aspetto economico segnalato dagli stessi critici nel passaggio testé citato sulla forma critica del saggio, abbiamo già detto come «Teatro» fosse una rivista completamente auto-finanziata. Con una spesa di centomila lire per ciascuno «Teatro» poteva raggiungere una tiratura di circa cinquecento copie in grado di esaurirsi presto nel giro degli interlocutori, come accadde per il primo numero del 1967 già esaurito nel 1970. Per la copertina, il formato e l'impaginazione, i tre critici si affidarono al grafico Saba che, come abbiamo visto, aveva portato il contatto con i Fratelli Cafieri Editori.

⁴⁶⁶ A. Campanella, *Intervista a Franco Quadri del 14 giugno 1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p.499-500

⁴⁶⁷ *Teatro “no man's land”*, in «Teatro», n.3/4 (1968), p. 6

⁴⁶⁸ G. Celant, *Azione povera: conoscenza tecnico-linguistica prassi gnoseologica*, M. Pistoletto, *Lo Zoo*, F. Rzewski, *L'improvvisazione: forma di dialogo perduta*, G. De Marchis, *Temporalità dell'immagine*, J. Kounellis, *Del corpo, del comportamento*, in «Teatro», n.1(1969), pp.13-27

⁴⁶⁹ D. Evola, *La scrittura scenica: uno sguardo critico nell'estetica delle mutazioni*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 47

Nata senza preordinazione, né analisi critica, spinta dall'entusiasmo e dalla necessità di scendere in campo manifestandosi come critica di parte, la rivista presenta nei primi numeri una struttura un po' approssimata che si sistema sui moduli del mero assemblaggio di materiali montati per consonanza o contiguità di argomento, una struttura che si sistema a partire dal terzo numero con l'utilizzo di un primo sommario suddiviso per sezioni tematiche di "Documenti", "Materiali" e "Saggi" e che, scomparendo di nuovo negli ultimi numeri dopo aver vissuto ulteriori e profonde modifiche, testimonia la difficoltà di stabilire una dicitura esaustiva con cui etichettare i contributi estremamente eterogenei che si venivano elaborando dalla scena, sulla scena e intorno al teatro anche storico in quel momento. Data la mancanza di introiti commerciali legati all'eventuale vendita di ingombri pubblicitari e considerato l'impegno finanziario personale dei redattori nell'impresa, non si pensò neppure all'eventualità di inserire immagini fotografiche nella rivista lasciando che il testo spiccasse solo per una sua indubbia qualità di ordine e pulizia grafica.

Se la rivista era poi nata come momento di affiancamento di un'iniziativa pratica quale il Convegno di Ivrea, pochi ma interessanti furono anche i tentativi di uscire dalla pagina scritta per incidere, come rivista, anche la realtà della pratica scenica. Di questi il primo tentativo riguarda l'ideazione del Premio Teatro Eugenio Ferdinando Palmieri. Si trattava di un premio in onore del critico teatrale da poco scomparso che la rivista indice, con un bando di concorso che appare nel 1970 sulla rivista e che doveva essere abbinato al Festival di prosa di Venezia per l'attenzione che l'allora direttore del festival, Wladimiro Dorigo, aveva manifestato nei confronti dell'avanguardia. L'iniziativa morì sul nascere, così come un seminario che doveva tenersi a Milano su Brecht fortemente voluto da Capriolo e da Massimo Castri. Mancanza di organizzazione e troppe attività concentrate in un medesimo momento, fecero sì che le iniziative lanciate da «Teatro» rientrassero -come confessa Capriolo in un'intervista- nella serie di "tutte quelle idee che pubblicavamo ma che non realizzavamo".⁴⁷⁰

Meno sfortunata, la collaborazione con Le Noci d'Oro Teatro, manifestazione teatrale promossa dall'Azienda Autonoma di Soggiorno di Lecco, per cui la rivista coordina e organizza un premio aggiuntivo a favore della Giovane Critica Italiana vinto, nell'unica edizione del 1970, da Alberto Abruzzese e Silvana Natoli.

Le collaborazioni per i pezzi si basavano, per la maggior parte delle volte, su una serie di contatti diretti e amichevoli stabiliti nell'ambito della critica teatrale, ma a volte erano dovute anche ad altri fattori, come la presenza di un saggio di Zorzi sul numero uscito subito dopo il Convegno di Ivrea che, se giustificato dalla volontà di pubblicare sulla rivista anche delle nuove letture di fenomeni storici teatrali, aveva probabilmente molto più a che fare con la volontà di riparare o perlomeno di porre delle scuse all'organizzatore e ospite di quelle burrascose giornate del Convegno di Ivrea. È Italo Moscati a parlare di questa richiesta di scrittura nei termini di una sorta di sdebitamento, di un omaggio tendente alle scuse per la ferragine successa ad Ivrea includendo un suo saggio proprio nel numero dedicato al Convegno.⁴⁷¹

In ogni caso, una mancanza di coordinamento tra le tre linee che proprio su quella rivista iniziano a diversificarsi furono il motivo che portarono a una precoce stanchezza e alla chiusura di quella esperienza. È proprio Bartolucci a segnalare la mancanza di una forte linea redazionale quando afferma:

⁴⁷⁰ A. Campanella, *Intervista a Ettore Capriolo-1990*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, p. 32

⁴⁷¹ A. Campanella, *Intervista a Italo Moscati-1991*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp. 390-391

«Facemmo qualche riunione all'inizio, così, tanto per farle, poi abbiamo visto che non ci si capiva, che non pensavamo in modo unitario, e quindi era meglio che ciascuno si prendesse il suo spazio. (...) Si è commesso l'errore di aver lasciato la libertà a ciascuno di scrivere quello che voleva, di non aver creato una dialettica interna. I numeri in sé sono belli, ma non sono dettati da un modo di lavorare unitario».⁴⁷²

Nel 1971 alla chiusura di «Teatro» Bartolucci fonderà la sua propria rivista «La Scrittura scenica» che dopo cinque numeri di cui 4 tematici (L'azione. Il corpo. Il suono. L'immagine) e un numero di inventario della sperimentazione teatrale dal 196 al 1972, vedrà aggiungersi il secondo titolo di ascendenza scabiana di «Teatroltre». Il secondo titolo che accompagnerà la rivista fino al 1978 è indice della volontà e dell'attenzione operativa che Bartolucci dedica nel suo operare critico alle esperienze teatrali del Teatro Ragazzi e dell'Animazione. Superata quella fase per riassorbimento delle istanze utopiche di rinnovamento sociale per mezzo de teatro, la «ScritturaScenica» continuò comunque ad essere il mezzo di espressione e di raccolta delle teorizzazioni e delle operazioni critiche di Bartolucci. Ospitando le riflessioni intorno al farsi e al deperire del Teatro-Immagine, della Post-Avanguardia, del vuoto e del pieno, del freddo e del caldo, del dentro e del fuori, del postmoderno, della traversata del deserto e della nuova sensibilità, la rivista di Bartolucci segue il cammino del critico e crea i parametri di lettura per un'analisi a caldo della sperimentazione teatrale italiana fino al 1983 in cui, con il numero doppio 27-28, Bartolucci chiude la sua ultra-ventennale esperienza di direttore di rivista.

Teatro Stabile di Torino (1967-1972)

Nei giorni di Ivrea, si formalizza per Bartolucci il passaggio alla militanza pratica. Accettando il contestatissimo invito di De Bosio, direttore del Teatro Stabile di Torino, Bartolucci inizia quello che lui stesso definisce il suo “apprendistato direzionale” che lo porta a riformare dall'interno un'istituzione del teatro ufficiale promuovendo esperimenti e occasioni per artisti in quel momento esclusi dalla grande circuitazione anche se ciò avvenne in un clima di consapevole contraddizione.

In seguito alle dimissioni di De Bosio, Bartolucci diventa co-direttore dello Stabile in una direzione collegiale che comprendeva al suo fianco anche Federico Doglio, Nuccio Messina e Gian Renzo Morteo.⁴⁷³

Si può concordare con Valentina Valentini quando afferma che “il momento storico determinante per la messa a fuoco di una propria idea di teatro è stato per Bartolucci, senza dubbio, il '68 a Torino, la capitale della contestazione operaia e delle esperienze artistiche più radicali. La speculazione di Walter Benjamin sul rapporto fra *Avanguardia e rivoluzione* e il suo *Manifesto per un teatro proletario*, diede le fondamenta teoriche, qualche anno dopo, per suffragare l'ipotesi di poter coniugare sperimentazione e partecipazione, l'animazione culturale nei quartieri specifici (...) con la ricerca teatrale, in lotta contro l'accademismo estetizzante, sia espresso nel campo della tradizione mimetica e moraleggiante post-brechtiana, sia nel campo dell'avanguardia, indifferente alle utopie di palingenesi sociale”.⁴⁷⁴

Il primo esperimento promosso da Bartolucci è una verifica scenica di riallacciamento storico all'avanguardia futurista. Bartolucci, infatti, spinge il Laboratorio del Teatro Stabile di Torino, coinvolgendo in questo esperimento tanto la sezione drammaturgica quanto gli allievi del Corso di formazione dell'attore della stagione 1968-69, ad indagare per due stagioni il futurismo teatrale italiano .

⁴⁷² A. Campanella, *Intervista a Giuseppe Baartolucci-1990*, in Anna Campanella, *Storia di una rivista teatrale: "Teatro" (1967-1971)*, Tesi di Laurea, Relatore: Chiar.mo Prof. Arnaldo Picchi, Università degli studi di Bologna, anno accademico 1990-91, pp. 302-307

⁴⁷³ Notizie tratte dalla locandina dello spettacolo in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, 4° pagina inserto fotografico centrale.

⁴⁷⁴ V. Valentini, *Avanguardia, tradizione e scrittura scenica*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 12

Alla base di questa direzione di sceno-ricerca c'era da parte di Bartolucci il tentativo di verificare la tradizione innovatrice del teatro italiano⁴⁷⁵ e di arrivare a un confronto, scientifico e non impressionistico, con quanto la scena teatrale d'avanguardia stava creando.

È lo stesso Bartolucci a chiarire le basi e il senso di questo lavoro di scavo nell'universo teatrale del futurismo italiano quando afferma l'importanza di una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi in questi termini:

«Abbiamo visto che certe esperienze di luci, di rumori, di scenografia, di linguaggio in cui il futurismo, a sprazzi e non coerentemente, ma oggettivamente con determinazione, ha esercitato la sua sensibilità e operato artisticamente, stanno alla base anche di parecchie esperienze di oggi, sotto diversi aspetti ideologici e di uso, e sotto diverse tecniche e comportamenti stilistici.(...) la lettura dei manifesti è di duplice resa: costituisce per un verso un nucleo base di lavoro sperimentale intellettualmente e per l'altro un riscontro con vari momenti della sperimentazione di oggi; con una continuità sorprendente, pur nella diversità dei materiali adoperati e degli intendimenti perseguiti. Ancora una volta ciò avviene all'interno di ciascuna delle arti che vi si riflettono e nell'insieme delle arti stesse come movimento drammaturgico, rinsaldando un concetto di contaminazione e rendendolo contemporaneo al tempo stesso, su una diversificazione anche di impegno, allora vitalistica, oggi conoscitiva; in ogni caso sempre su una traccia cinetico-visiva essenziale ai fini di una rinnovazione del messaggio teatrale sperimentalmente sottratto alle influenze pedagogiche e moralistiche dell'intento e ricondotto a una certa scientificità di procedimento».⁴⁷⁶

Il primo esperimento di ricerca scenica sul Futurismo riguardava un progetto presentato da Edoardo Sanguineti al Teatro Stabile di Torino per un "possibile" spettacolo marinettiano che, per varie ragioni, non escluse le dimissioni di Gianfranco De Bosio⁴⁷⁷ dalla direzione del teatro, non si fece. Ciò che parzialmente si salvò di quel progetto riguardava la reinterpretazione di "Il suggeritore nudo" che, affidato a Paolo Poli,⁴⁷⁸ non riuscì nell'intento di dare una lettura contemporanea del movimento futurista, mancando in particolare di ricorrere ai risultati maggiori prodotti da quel movimento in sede di scenografia, di costumi, di architettura e di rumori.⁴⁷⁹

A Venezia, all'interno del Festival Internazionale della Prosa, il 10 e 11 ottobre 1968 il Tecnoteatro del Teatro Stabile di Torino presentava *Futur-Realità*, una elaborazione di materiali futuristi per una scrittura scenica d'oggi, a cura di Giuseppe Bartolucci e Gabriele Orian con la collaborazione di Gualtiero Rizzi,⁴⁸⁰ primo esempio di teatro materico agito dentro e fuori le strutture teatrali.⁴⁸¹

⁴⁷⁵ In questo è chiarificatrice la frase di Bartolucci: «Parliamo di "introduzione", poiché ci sembra giunto il momento, al di là delle mode, al di là delle riscoperte, al di là delle manie per il *nuovo*, di offrire il materiale teatrale futurista (di Marinetti, di Boccioni, di Cangiullo, di Carli, di Corra, di De Pisis, e di quegli altri autori futuristi di teatro che siamo venuti riscoprendo oggi), come una delle ipotesi di lavoro più significative per una verifica della "tradizione" innovatrice del teatro italiano» in *Introduzione al «Suggeritore nudo»*, «Quaderni del Teatro Stabile di Torino», n. 12 (1968) poi in G. Bartolucci, *Il gesto futurista, materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni editore, 1969, p. 63

⁴⁷⁶ G. Bartolucci, *Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*, «Sipario», n. 260 (dicembre 1967) ora in Id., *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, pp.51-53

⁴⁷⁷ Come si evince dalla recensione di Fadini su "Il Suggeritore Nudo": «Lo spettacolo di "avanguardia", che il teatro Stabile di Torino aveva annunciato per questa stagione, è risultato uno spettacolo di varietà. Un varietà di gusto, tuttavia, divertente e arioso, grazie all'abilità di Paolo Poli, che da protagonista designato si è assunto anche la regia dello spettacolo dopo la rinuncia di Gianfranco De Bosio avvenuta in seguito alle sue dimissioni dalla direzione del teatro». E. Fadini, «*Suggeritore nudo*» più varietà che avanguardia, «Unità», 22 marzo 1968, ora in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 71-72

⁴⁷⁸ *Il suggeritore nudo* di F. T. Marinetti. Divertimento futurista in due tempi. Regia di Paolo Poli, Scene di Uberto Bertacca, Costumi di Danda Ortona, Coreografie di Angelo Pietri, Musiche dell'epoca a cura di Jacqueline Perrotin, con Alvis Battain, Alessandro Borch, Antonietta Carbonetti, Guerrino Crivello, Pietro Dotti, Alessandro Esposito, Francesco Di Federico, Antonio Francioni, Mariella Furguele, Eligio Irato, Manuel Manfredi, Angelo Pietri, Paolo Poli, Jole Silvani, Milena Vokotic. Torino, Teatro Gobetti, 22 marzo 1968. Notizie tratte dalla locandina dello spettacolo in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, 5° pagina inserto fotografico centrale.

⁴⁷⁹ Vedi la recensione di Franco Quadri, *Omaggio al Café-Chantant (con pretesto futurista)*, «Sipario», aprile 1968, ora in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 69-70

⁴⁸⁰ Tecnoteatro ideato da Gabriele Orian e promosso dal teatro Stabile di Torino per la cura di Giuseppe Bartolucci presentava *Futur-Realità*, una elaborazione di materiali futuristi per una scrittura scenica d'oggi, a cura di Giuseppe

Il Tecnoteatro, Laboratorio del Teatro Stabile di Torino, sotto la direzione appassionata di Giuseppe Bartolucci e Gabriele Oriani ha ripreso in esame il materiale scenico di Balla e cercato non tanto di riprodurlo passivamente, ma piuttosto di interpretarlo secondo le segnalazioni che esso lanciava all'origine verso il futuro. Futur-Realtà viene infatti presentata come una «elaborazione di materiali futuristi per una scrittura scenica d'oggi» dovuta a Giuseppe Bartolucci e Gabriele Oriani con la collaborazione di Gualtiero Rizzi. Diviso in diciotto sezioni, su testi di Giacomo Balla, Boccioni, Carrà, Marinetti, Russolo, Severini, Cangiullo e altri ancora, dimostrava tutto il suo interesse per l'applicazione delle nuove tecnologie disponibili in quegli anni alle idee espresse quasi cinquanta anni prima dai futuristi.⁴⁸² Le azioni si svolgevano dentro una semisfera di plastica che sotto l'effetto della dilatazione dell'aria si tendeva in modo pieno di fronte agli occhi dello spettatore e che progressivamente dà un senso sidereo.⁴⁸³ Un ampio effetto sonoro di musica elettronica ambientava lo spettacolo, al quale seguiva il «Dialogo passatista futurista» e poi «Il Manifesto dei pittori futuristi» e così via per 19 intense sequenze dove a realizzarne la sostanza espressiva intervenivano suoni, movimenti mimici, scomposizioni delle immagini viventi degli attori, grida dal palcoscenico e dalla platea,⁴⁸⁴ compenetrazioni iridescenti attuate mediante l'uso di luci stroboscopiche (con risultati straordinari di colore,⁴⁸⁵ la composizioni plastiche e luminose, la vibrazione di certi balletti nell'intermittente lampeggiamento di una luce spettroscopica. Sul finale, una libera interpretazione del «Fuoco d'artificio» di Strawinski cercava di tradurre, con il ricorso di perfezionati strumenti elettronici, il rapporto fra suono e luce, quei colori cangianti e le immagini in movimento, che l'immaginazione di Balla aveva concepito, ma non era riuscita a concretizzare scenicamente per le limitate risorse tecnologiche del suo tempo.⁴⁸⁶ Non trattandosi dunque di riprodurre o fingere di riprodurre in clima storico, l'interesse di *Futur-realtà* risiedeva nel suo presentarsi come il risultato di una ricerca di laboratorio: uno studio di mezzi scientifici al servizio della scena, ricerca di mimiche e di impostazioni vocali negli attori, applicazione di precisi «tempi» nella recitazione in grado di sollecitare l'individuazione di nuove possibilità espressive in teatro.⁴⁸⁷

Se una direzione di lavoro dell'apprendistato direzionale di Bartolucci allo Stabile di Torino riguardava una riattivazione e verifica della cosiddetta «tradizione del nuovo»,⁴⁸⁸ il secondo tentativo riguarda la possibilità di co-creazione interdisciplinare legata più specificatamente al contemporaneo. È il caso di Quartucci che dopo l'esperienza negativa del Teatro Studio allo Stabile genovese e dopo aver dato vita al Teatro Gruppo, una compagnia indipendente, ma strutturata secondo i modi della

Bartolucci e Gabriele Oriani con la collaborazione di Gualtiero Rizzi, colonna sonora, elaborazioni elettroniche e materiali audio a cura di Roberto Musto con la collaborazione di Miranda Turati, con Tonino Bertorelli, Silvana De Bernardi, Franco Ferrarone, Marisa Gilberti, Giuliano Petrelli, Lorenzo Rapazzini-Rapze, Rosemarie Stangherlin, Carlo Ubertone e Riccardo Venturati al Musicron, Venezia, Teatro Ridotto, 10-11 ottobre 1968 Futur-realtà fu poi presentato a *Esperimenta* di Francoforte il 3-5-6 giugno 1968 e a Torino, nel cortile della scuola Clotilde di Savoia, il 25-26 luglio 1969 con formazioni attoriali riviste. Notizie ricavate da G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, p.102

⁴⁸¹ E. Groppali, *Il teatro di Trionfo*, Missiroli, Cobelli, Venezia, Marsilio, 1977, p. 71

⁴⁸² P. E. Poesio, *Verso l'immagine*, «La Nazione», 11 ottobre 1968, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, p.107

⁴⁸³ C. Cormagi, *Futur-Balla come rivoluzione scenica*, «Il Lavoro», 1968 in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, p.109

⁴⁸⁴ C. Cormagi, *Futur-Balla come rivoluzione scenica*, «Il Lavoro», 1968 in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, p.109

⁴⁸⁵ P. E. Poesio, *Verso l'immagine*, «La Nazione», 11 ottobre 1968, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, p.107

⁴⁸⁶ G. M. Guglielmino, *La Biennale d'arte convalida le ipotesi del «Futur-Realtà»*, «La Gazzetta del Popolo», 11 ottobre 1968, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, p.104

⁴⁸⁷ P. E. Poesio, *Verso l'immagine*, «La Nazione», 11 ottobre 1968, in G. Bartolucci, *Il gesto futurista. Materiali drammaturgici. 1968-69*, Roma, Bulzoni, 1969, p.108

⁴⁸⁸ In questo senso va letta anche la ricerca in collaborazione con Gualtiero Rizzo, sulle manifestazioni e motivazioni della farsa pirandelliana confluiti in *Introduzione alla farsa pirandelliana : materiali di lavoro / raccolti da Giuseppe Bartolucci e Gualtiero Rizzi*, in AA.VV., *Luigi Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore. Studi e documentazioni del Teatro Stabile di Torino, teatro e scuola*, «Quaderni del Teatro Stabile di Torino», n. 24, Mursia, 1972

compagnia di giro, è solo grazie alla presenza e al carisma di Bartolucci che accetta di tornare ad aprire un dialogo con uno Stabile, entrando nel settore sperimentale di Torino.

Il rapporto di Bartolucci con Quartucci si era consolidato nel luglio 1965 in occasione del Festival beckettiano di Prima Porta che Quartucci e compagni allestiscono en plein air al chilometro 13 della via Flaminia.⁴⁸⁹ È lo stesso Bartolucci a ricordare, in uno scritto del 1989, quell'incontro.

«Quelli di prima porta, attori, spettatori, curiosi, cronisti. Allora io scendevo da Torino e mi inzuppavo di luce, quel bel verde romano tranciato di bianchi caseggiati, e quel silenzio assoluto di pomeriggio, vi facevano trasalire e vi rendevano stranamente liberi. Così io già allora in via Vaticano venivo componendo la “scrittura scenica” e le pagine su Quartucci sono nate al buio proprio lì, nelle notti diafane, complici la visione di quei bianchi e di quei silenzi, di quei colori e di quelle luci all’insegna di un Beckett poetico e tenero, aereo e freschissimo. (...) La distanza, il luogo e le persone, il mio venire di soppiatto da Torino, l’età felice dello scrivere notturno, tutto ciò svolgendosi in tardo pomeriggio e in serate tardissime, hanno reso le giornate di Prima Porta un po’ leggendarie; era un Beckett insolito, vestito di festa, stralunato, quello che ci veniva incontro, che stava tra noi in una gran pozza di vita e di un forte sentimento mentale. In effetti la giovane avanguardia misurava lì il suo talento ed esigeva la sua cittadinanza, con cronisti avvertiti e spettatori fedelissimi, per sorpresa di talenti e per sfoggio di energie. E poi anche un benefico vuoto, di tanto in tanto, a dimostrare di essere gli unici, di fare qualcosa di importante, di non avere niente a che fare con l’ufficialità, con il potere”.⁴⁹⁰

Così dopo i giorni del Convegno di Ivrea e dopo aver accettato l’incarico per la codirezione del Teatro Stabile di Torino, Bartolucci invita Quartucci e Kounellis che, all’interno della sezione sperimentale, allestirono nel 1968 *I testimoni* di Rojewicz,⁴⁹¹ uno spettacolo imponente con trecento uccelli, materiali poveri e un annientamento del testo che provocò scandalo.

Le contraddizioni implicite nel fatto stesso di lavorare all’interno di una struttura “pubblica” e “ufficiale” non erano mancati ma, qui, diversamente da Genova le problematiche vennero risolte e comunque non inficiarono il proseguimento dei rapporti.

È interessante, per esempio, ricordare attraverso le parole di Sudano le indicazioni-ingerenze dello Stabile circa la composizione del cast.

«Io poi ho sempre cercato, anche quando siamo venuti qui a Torino, quando il gruppo si era sciolto, e Carlo mi aveva proposto di fare i *Testimoni* per lo Stabile, io ho insistito durissimamente con Carlo, perché lo Stabile ci voleva circondare di attori di cavolo... dico, come facciamo a fare ‘sti *Testimoni*, lo facciamo io e tu... chi sono questi attori [ride]... e allora ho insistito duramente che almeno venisse Claudio,⁴⁹² perché Claudio lui non lo voleva, dice mi fa perdere tanto tempo... Va beh, perdere tempo, ma se poi becca la strada Claudio, e prima o poi la becca, lo sai...».⁴⁹³

Lo spettacolo costituiva un “organismo vivente” in cui i materiali “poveri” adoperati da Kounellis (vivi o morti che fossero, dagli uccelli alle piante, dai sacchi alla terra, ecc.) e l’ “interpretazione” combinatoria di Quartucci dovevano non soltanto rompere la scenografia come spazialità ma creare

⁴⁸⁹ Compagnia della Ripresa, *Festival di Samuel Beckett (Aspettando Godot, Finale di partita, Atto senza parole II)*; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; attori: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Cosimo Cinieri, Maria Grazia Grassini, Sabina de Guida, Anna d’Offizi. Roma, Teatro Mobile al chilometro 13 della via Flaminia, 16 luglio in *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. “Aspettando Godot”, Teatrostudio, Genova 1964*, (a cura di) D. Orecchia e A. Petrini, «L’asino di B.», n. 5 (2001), p. 127-145 ora anche online

http://hal9000.cisi.unito.it/wf/attivita_c/pubblicazi/l-asino-di/archivio/2001---qui/Microsoft-Word---Materiali.pdf

⁴⁹⁰ G. Bartolucci, *Quelli di Prima Porta*, in AA.VV., *La Zattera di Babele. 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80, 1991, pp.15-16

⁴⁹¹ *I Testimoni (La nostra piccola stabilizzazione e Atto incompiuto)* di Tadeusz Rozewicz. Interpreti: Alessandro Esposito, Piero Sammataro, Maria Teresa Sonni, Rino Sudano, Laura Panti, Wilma D’Eusebio, Franco Ferrarone, Claudio Remondi, Roberto Vezzosi. Regia di Carlo Quartucci, scene di Jannis Kounellis. Musica di Gianni Casalino e Piero Boeri. Ivrea, Teatro Giacosa, 6 novembre 1968. In *Gli spettacoli (inventario politico)*, «La scrittura scenica», n. 5(1972), p. 29

⁴⁹² Remondi [ndr]

⁴⁹³ *Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. “Aspettando Godot”, Teatrostudio, Genova 1964*, a cura di Donatella Orecchia e Armando Petrini. parte seconda, «L’asino di B.», n. 6 (2002), p.144

Online http://hal9000.cisi.unito.it/wf/ATTIVITA_C/Pubblicazi/L-asino-di/Archivio/2002---ses/materiali.pdf

un'azione "diversa", non identificabile e non catalogabile che lasciava lo spettatore in balia di se stesso e della propria incapacità a conoscere quei momenti di azione-vita provenienti da una accezione antitecnologica e da una prospettiva antipsicologica su un movimento che soltanto in apparenza era quello naturale.⁴⁹⁴

L'obiettivo di Bartolucci qui rispondeva chiaramente a un bisogno di aprire la scena del nuovo teatro all'apporto interdisciplinare con contaminazioni con le punte più avanzate delle arti visive, in quel momento rappresentate dall'arte povera di Kounellis, di Celant, di Pistoletto e altri. È proprio Bartolucci, in un'intervista a ricordare questa effervescenza delle arti visive a Torino e il suo ruolo nel convogliare allo Stabile i protagonisti di quella stagione.

«Io allora ero condirettore allo Stabile di Torino e avevo chiamato Quartucci e Kounellis che fecero uno spettacolo con trecento uccelli; fu uno scandalo allora. Chiamai anche Pistoletto e Paolini che fece una scenografia al teatro Alfieri. Fu tutta una collaborazione intensa fra arti visive e teatro. In quel momento c'era Celant che si occupava dell'*arte povera*. C'era la galleria Sperone che costituiva uno dei centri più animati. Sembrava che tutti fossero a Torino. (...)».⁴⁹⁵

Se l'interdisciplinarietà e la contaminazione tra le arti era un puntello dell'attività direzionale di Bartolucci allo Stabile di Torino, l'altra roccaforte venne dall'impulso a sostenere e promuovere le ricerche di teatro di partecipazione. Nella stessa intervista rilasciata ad Elisa Salvatori Vincitorio e pubblicata in *Animazione e conoscenza*, Bartolucci ricorda:

«Infatti si cominciava ad andare oltre il teatro con le prime esperienze che stavano venendo fuori a livello didattico. C'era Passatore che faceva alcune esperienze nelle scuole, c'era Scabia che faceva alcune puntate nei quartieri. Tutto questo stava mettendo in moto il '68 soprattutto a Torino dove c'era un movimento studentesco all'avanguardia.

Partecipazione da una parte, interdisciplinarietà dall'altra; il voler uscire anche dalla scuola; tutti ingredienti che messi insieme hanno fermentato. Quasi inconsapevolmente, allora, ciascuno, chi a livello critico, chi a livello operativo, buttava fuori delle esperienze o delle situazioni. Era tutto in ebollizione; era un momento molto fervido, mi ricordo. (...) Ci sono stati vari modi di sperimentazione. Forse è interessante segnalare che l'Assessorato alla cultura del comune di Torino fu uno dei primi committenti. Passatore ebbe le prime sovvenzioni dall'assessorato nel 1968. Quindi già si incideva a livello di istituzioni. Alcuni, ed io in mezzo a loro si discuteva di trasferire nella scuola questa ricchezza di stimoli: provocazione, da una parte e ricerca interdisciplinare dall'altra, che allora erano nell'uso teatrale soltanto».⁴⁹⁶

Seguendo su questa strada Fadini che a Torino già lavorava per il decentramento, Bartolucci convoca nel capoluogo piemontese le personalità più attive nel settore del teatro dal basso che diventerà poi riconoscibile sotto le formule dell'animazione e del decentramento. Tra i gruppi coinvolti in quella esperienza, Giuliano Scabia, Franco Passatore, Remo Rostagno, "Assemblea teatro" di Alfredo Ronchetta e Ferdinanda Vigliani, la compagnia "Teatro, Gioco, Vita" con Silvio De Stefanis il quale aveva collaborato con Quartucci alla sezione del teatro sperimentale, il gruppo territoriale di Torino del Movimento di Cooperazione Educativa (M.C.E.), Loredana Perissinotto, Carlo Formigoni. Giuliano Scabia prima dell'esperienza torinese aveva già fatto delle operazioni di decentramento con lavori di documentazione, analisi di situazioni e intervento nei quartieri di Milano per cui, nella nuova città e sotto l'egida dello Stabile, ebbe l'incarico di lavorare nel quartiere.

Carlo Formigoni lavorava a degli spettacoli intitolati «La città degli animali» fatti con i testi di bambini raccolti da Franco Sanfilippo alla scuola Umberto. I testi, che venivano discussi dagli stessi bambini, costituivano un esempio di teatro con i ragazzi, guidato da adulti, ma in collaborazione con le idee dei

⁴⁹⁴ G. Bartolucci, *Pubblico e avanguardia*, «Il Ponte», anno XXV, n. 6-7 (giugno-luglio 1969), p.950-952

⁴⁹⁵ *Intervista a Giuseppe Bartolucci* in E. Salvatori Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, Bari, Dedalo Libri, 1978, p.

64

⁴⁹⁶ *Intervista a Giuseppe Bartolucci* in E. Salvatori Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, Bari, Dedalo Libri, 1978, p. 62-63

bambini e anche grazie a questo tipo di lavoro i rapporti scuola-teatro a Torino divennero molto stretti.⁴⁹⁷

Ci fu poi l'evento sicuramente di più richiamo nella non-stop teatrale di 33 ore, *Sistema di reparto chiuso*⁴⁹⁸ realizzata da Assemblea Teatro. La ricerca di radici con i luoghi che accolgono l'opera degli animatori avviene verso molteplici direzioni. Lo stesso lavoro in cui sono impegnati Passatore e De Stefanis, Scabia, la Perissinotto, è su questa strada e anzi va più in là, in quanto non ci si preoccupa di giungere a uno spettacolo da portare in giro seguendo le solite piste, e piuttosto si bada a tessere un contatto frantumato o mai esistito fra i mezzi teatrali e una partecipazione al cui interno non ci sono le discriminazioni in uso nel comune consumo del teatro.⁴⁹⁹

In qualità di co-direttore dello Stabile torinese, Bartolucci si occupò, poi, di una serie di audizioni di radiodrammi che irrobustirono la sua interdisciplinarietà di una serie di nozioni e di letture critiche sul linguaggio di questo "organismi auditivi" e che fornirono poi materiali e pretesto per la creazione del secondo numero de «La scrittura scenica», la sua nuova rivista fondata proprio nel 1971 il cui secondo numero è, infatti, interamente dedicato al nodo concettuale del "suono".

Nel suo intervento all'interno di quel numero, significativamente intitolato *Uno spazio fisico-mentale per gli «organismi» auditivi*, Giuseppe Bartolucci ammette:

«Mi è stato naturale descrivere operativamente quegli organismi che sono i radiodrammi di cui mi sono occupato per una serie di audizioni allo Stabile di Torino: sia che Malatini⁵⁰⁰ e altri amici mi avessero informato con criterio sia che vi ritrovassi parecchi problemi del teatro *tout court* di questi anni. O almeno del teatro che a me interessa e per il quale valga la pena di battersi. Io non vorrei chiamare radiodrammi questi organismi che sono venuto scoprendo, poiché se essi hanno una prerogativa di base è di non voler né poter essere derivati di letteratura drammatica. La loro pretesa, la loro volontà è di vivere per se stessi, per il loro tracciato auditivo: fuori di ogni schema di personaggio, di azione drammatica; contando esclusivamente sull'efficacia e sull'estensione del suono. Così le esperienze di coloro che si sono avvicinati in maniera culturalmente esatta a questo mezzo sonoro provengono da altre esperienze: il teatro di ricerca, il teatro musicale, le arti figurative, il cinematografo stesso, oltre la televisione, e la poesia o il romanzo naturalmente. Ed i loro organismi nuovi (auditivi) per fortuna risentono di quelle esperienze adoperandole non per una manipolazione pura e semplice ma per una contaminazione espansiva».⁵⁰¹

I radiodrammi-organismi auditivi selezionati da Bartolucci erano *Intervista aziendale* (1968) di Primo Levi e Carlo Quartucci; *Fuga inseguimento e Grande Giardino* . parabola radiofonica ciclica (1969) di Giuliano Scabia, *Il guerriero scomparso o dell'evoluzione* (1966) di Giorgio Bandini, *Pranzo di Famiglia* (1969) di Carlo Quartucci e Roberto Lerici, *Il mattatoio* (1967) di Giorgio Pressburger, *Protocolli* di Edoardo Sanguineti e regia di Andrea Camilleri, *Kaspar* di Peter Handke e regia di Massimo Scaglione.⁵⁰²

Nel 1972, dopo il suo ultimo anno di co-direzione dello Stabile torinese prima di trasferirsi a Roma, Bartolucci progetta e realizza un Festival che riunisce insieme le tre direzioni della sua militanza critico-teatrale: la tradizione del nuovo, le pratiche di un teatro d'avanguardia e l'animazione-decentramento

⁴⁹⁷ *Intervista a Giuseppe Bartolucci* in E. Salvatori Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, Bari, Dedalo Libri, 1978, p. 64

⁴⁹⁸ *Sistema di reparto chiuso*, non stop teatrale. Spettacolo continuato della durata di 33 ore, dalle ore 16 di sabato 7 febbraio 1970 alle ore 24 di domenica 8 febbraio 1970. Azioni teatrali di Carlo Formigoni, Loredana Perissinotto, Lidia Ravera, Alfredo Ronchetta, Giorgio Sacchi, Alberto Sakzam Emanuele Vacchetto, Ferdinanda Vigliani. Iniziativa decentramento Teatro Stabile di Torino. Torino, Quartiere Le Vallette, 7-8 febbraio 1970

⁴⁹⁹ I. Moscati, *La «politica teatrale»*, intervento a *L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*, Rassegna «I giovani per i giovani», Chieri 30 giugno-9 luglio 1972, in «La scrittura scenica», n. 8 (1974), pp.131-132

⁵⁰⁰ Franco Malatini. Studioso, autore di *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979*, Torino, ERI, 1981

⁵⁰¹ G. Bartolucci, *Uno spazio fisico-mentale per gli «organismi» auditivi*, «La scrittura scenica», n. 2 (1971), pp.14-15

⁵⁰² «La scrittura scenica», n. 2 (1971), pp.16-52

come politica nel territorio. Si tratta dell'edizione zero del Festival "I Giovani per I Giovani" di Chieri realizzata dalle sinergie dello Stabile, dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Torino e della Città di Chieri.

Se il progetto di decentramento è immediatamente percepibile nella scelta di insediare l'evento festivaliero in una piccola cittadina alle porte di Torino e attivando monumenti, strade e luoghi di una micro-società contadina a sfondi e contenitori del teatro d'avanguardia, la verifica di una tradizione del nuovo si manifesta nella volontà di Bartolucci stesso di convocare a Chieri il primo Convegno che facesse espressamente il punto della situazione di un'avanguardia teatrale italiana post-Ivrea.

Il festival intitolato "I Giovani per I Giovani" si svolse dal 30 giugno al 9 luglio 1972. Accanto alle proposte di gruppi dell'avanguardia teatrale italiana tra cui, per esempio, l'esperienza del teatro di Marigliano di Leo e Perla che presentano a Chieri O' Zappatore,⁵⁰³ alcune mostre di arte visiva ed una sezione dedicata a "cinema e televisione",⁵⁰⁴ il Festival ospitava al suo interno un Convegno sul tema "L'avanguardia isolata" in cui furono chiamati a relazionare Italo Moscati con un intervento su *La politica teatrale*, Franco Quadri su *Organizzazione e prospettive*, Ettore Capriolo su *La situazione artistica e Giuliano Scabia su Teatro oltre*.⁵⁰⁵ Ricorda Quadri a proposito:

«Da Chieri, dove si svolge a quel tempo uno degli annuali festival specializzati, esce nel '72 un grido d'allarme sul futuro della *Avanguardia isolata*; dove il lamento economico e le considerazioni organizzative si sposano non casualmente alla constatazione di un logorio: e viene diagnosticata alla nostra sperimentazione una malattia da crescita, una crescita però che non conosce la forza, o i canali, per sbocciare».⁵⁰⁶

Teatri in forma di libro

Gli anni immediatamente successivi a Ivrea vedono Bartolucci impegnato in un'intensissima attività di scrittura saggistica. Nel 1967 esce la traduzione curata da lui e Fadini del libro di Bernard Dort *Teatro Pubblico. 1953-1966*, nel 1968 escono *America Urrah!* (febbraio 1968) e *La scrittura scenica* (dicembre 1968), nel 1969 *Il gesto futurista*, nel 1970 *The Living Theatre: dall'organismo microstruttura alla rivendicazione dell'utopia*, la riduzione sanguinetiana, curata da Bartolucci, di *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto e il volume antologico *Teatro-corpo, teatro-immagine: per una materialità della scrittura scenica*, nel 1971 pubblica *Il vuoto teatrale*, nel 1972 *Cronache teatrali: 1891-1925*, la raccolta antologica delle scritture di Ettore Albini, *Il teatro dei ragazzi*, nel 1973 *La didascalia drammaturgica: Praga, Marinetti, Pirandello*, *La politica del nuovo* e *Il teatro della spontaneità*, una prolificità di scrittura a cui va abbinata l'attività per le riviste da lui fondate «Teatro» prima e «La scrittura scenica» poi, e che continuerà dopo il 1974 e fino al 1983 con una pubblicazione almeno all'anno.

Fu in occasione di un soggiorno a New York avvenuto tra il 1966 e il 1967, probabilmente ospite di Augias, che Bartolucci entrò in contatto con la scena off-off del teatro americano, quella che poi confluì, nel 1968, nel suo primo libro di scrittura teatrale: *America Hurrah!* (febbraio 1968)

Scrivono Bartolucci nella prefazione al volume:

«Questi miei "esercizi" teatrali non sarebbero nati e non avrebbero preso sviluppo se nel momento in cui vennero pensati e poi scritti non avessi avuto due occasioni di stimolo: l'uno, naturalmente, di una permanenza a New York, e di una serie di spettacoli off-off; l'altro, di una ricerca comune tra amici e «gruppi» di un linguaggio critico e scenico «diverso». Così tali esercizi per un lato costituiscono una

⁵⁰³ O ZAPPATORE, di Leo De Berardinis e Perla Peragallo. Compagnia Teatro di Marigliano. Interpreti Leo De Berardinis, Perla Peragallo, Giggino Patanijali, Sebastiano Devastato, Giosafatt Nocerino, Amerigo Marano, Enzo Olivieri, Stefano Minale, Raffaele Minale. Chieri, Festival I Giovani per I Giovani, luglio 1972. Notizia tratta da F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, Milano, Edizioni Il Formichiere, 1980, vol. I (A-M), p. 149

⁵⁰⁴ *L'avanguardia isolata* (giugno-luglio 1972) in «La scrittura scenica», n. 5 (1972), pp. 49-51

⁵⁰⁵ Le relazioni di Moscati, Quadri, Capriolo e Scabia furono pubblicate successivamente da Bartolucci in *L'avanguardia isolata: scelte di una azione alternativa nell'attuale situazione teatrale*, Rassegna «I giovani per i giovani», Chieri 30 giugno-9 luglio 1972, «La scrittura scenica», n. 8 (1974), p. 159

⁵⁰⁶ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 17

prima testimonianza operante di «descrizione» di rappresentazioni, o meglio di procedimenti, al di dentro di queste rappresentazioni: di qui l'insistenza sullo spazio scenico, sugli elementi gestico-fonetici, sul materiale drammaturgico, con una prospettiva cinetico-visiva della scrittura scenica. Per un altro lato questi stessi «esercizi», dato lo specifico modo di far teatro da parte delle generazioni nuove americane, sensibilmente vengono contratti da un continuo riscontro di vita, di costumi, di comportamento, con una contaminazione che talvolta può creare e diffondere disagio criticamente, ma che altre volte arricchisce e definisce comunque gli stessi elementi stilistici, lo stesso procedimento. Ciò costituisce il fascino e l'ambiguità al tempo stesso di tanta produzione teatrale off-off: la radicalizzazione dei contenuti e l'acquisizione degli elementi stilistici, la estensione della rivolta morale e la costruzione di un procedimento».⁵⁰⁷

E davvero questo primo libro teatrale di Bartolucci ha davvero tutto il gusto dell'esercizio. Accanto ad analisi di tipo strutturalista che mostrano già la linea che poi risulterà vincente della scrittura scenica, coesistono tutta una serie di procedimenti di scrittura altri, originali o di discendenza, legati alla prima maniera letteraria o ad un utopico giornalismo-saggistico fino a certe preconizzazioni di scritture di post-avanguardia.

Un coacervo altamente emblematico della ricerca sulla scrittura critica che Bartolucci stava conducendo anche in vista della elaborazione di un suo modello proprio di scrittura.

Così se certe descrizioni ci riportano alla scrittura da romanzo di un'Arbasino di Grazie per le magnifiche rose, altre ancora costruiscono un racconto per immagini e viaggio di una insolita iniziazione al teatro off-americano. È il caso di un racconto delle peripezie affrontate dal critico per assistere alle prove di *Mac Bird* di Barbara Garson.

«E mentre le voci delle «streghe» laceravano stridule l'aria, a me era venuto in mente quel mattino, uno dei primi, del mio soggiorno a New York, in cui avevo preso la subway downtown, per trovare la Hannover Square, con il suo bravo numero, nel taccuino, dove era situata la sede della fantomatica o davvero esistente, ne ero dubbioso, Grassy Koll Press, secondo quanto era scritto nella lettera inviata a Milano, e benché questo Larry Garson m'avesse pregato di farmi vivo, per iscritto naturalmente, non supponendo che sarei sceso a New York di lì a un paio di settimane ora non avevo precisi motivi di andarlo a trovare. Ed ero dunque uscito a Wall Street, sotto un vento violentissimo che radeva il pavimento e scivolava sulle pareti dei grattacieli, e non c'era anima viva, benché già fossero le nove; soltanto la testa del venditore dei biglietti, in fondo alla scala, e su, una donnetta che veniva avanti tenendosi il cappello con le mani, e poi due giovanottini con un pacchetto in mano, all'angolo, nient'altro. E le pareti dei grattacieli erano sorde e levigate, e i pavimenti delle strade sembravano tirati a lucido; così ero tornato abbasso, e il venditore dei biglietti aveva parlato di vacanza o qualcosa di simile, da dietro il vetro non era facile intendere la sua voce, e i suoi occhi erano languidi di stanchezza e di noia, su un faccione di negro che non conosce l'aria e il cielo da chi sa quanti mesi, in quel bugigattolo di sotterraneo, e inoltre non sapeva assolutamente dove fosse questa Hannover Square.

E allora ero rientrato a Broadway, sotto la nervosa impressione di quella vertiginosa altezza di pareti perfettamente lisce, dell'altrettanto vertiginosa lunghezza di strade perfettamente sole, mentre il vento prendeva per la gola, e ricacciava indietro il capellino verde della vecchia signora, e alzava il bavero bianco dei due giovanottini con il pacchetto in mano. Ma a Hannover Square dovevo pur andarci, per una scommessa con me stesso, e per il fascino ora di quell'angolo di città inverosimile (...).⁵⁰⁸

Se *America hurrah!* ebbe la fortuna di essere pubblicato subito dopo il rientro di Bartolucci da quel soggiorno newyorkese, complice l'interesse che per certe sperimentazioni di Van Itallie, del Café La Mama, dello stesso *Mac Bird* erano state attivate in Italia dai resoconti dei corrispondenti italiani ospiti negli States, Augias in testa, un altro testo è debitore di quel momento, pur vedendo la sua nascita soltanto nel 1973 dovendo aspettare una adeguata maturazione dei tempi. Si trattava del *Teatro della*

⁵⁰⁷ G. Bartolucci, *America hurrah! Per un teatro di metafora*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, vol. 11 (febbraio 1968), p. 7

⁵⁰⁸ G. Bartolucci, *America hurrah! Per un teatro di metafora*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, vol. 11 (febbraio 1968), pp. 62-63

*spontanità*⁵⁰⁹ di Jacob Levi Moreno. È stato lo stesso Bartolucci a ricostruire, vent'anni dopo, questo passaggio quando, rievocando il suo incontro con il teatro di Moreno, confessa:

«In verità quella notte io avevo trafugato un libretto dalla copertina rossa, stampato da Moreno a sue spese senz'altro, e così mi ero trovato nella valigia al ritorno. Il teatro della spontaneità in un'edizione americana del cinquanta e l'inverno seguente, a casa, a Milano, trovandomi senza lavoro momentaneamente, e buttando giù *America hurrah*, poi pubblicato dalle edizioni del Teatro Stabile di Genova, l'avevo distolto da uno scaffale e me ne ero imbevuto letteralmente. Tant'è vero che mi misi subito a cercare qualcuno che lo volesse pubblicare, già avvicinandosi gli anni settanta con il decentramento e l'animazione nei sogni e nella pratica di insegnanti, di attori, di gente di teatro e di terapeuti, di pedagogisti e di artisti, di politici e di amministratori tutt'assieme. Così Guaraldi a poco a poco entrò nell'idea di metterlo alla luce, e chiamò Rutgiu per la parte didattica e me per quella teatrale, in un'edizione che di lì a qualche anno sarebbe andata per così dire a ruba (anche se a Moreno non fu versata dall'editore una sola lira dei diritti d'autore), ma che dapprima stentò a farsi strada per la semplicità clamorosa con cui si impostava il discorso drammaturgico, per la complicità insomma dell'animazione didattica che il teatro della spontaneità proponeva. Spontaneità e creatività, animazione e teatro, decentramento e partecipazione sono scivolati giù dal libro di Moreno e si sono accoccolati presso almeno un paio di generazioni, ed oggi sembra un sogno soltanto scrivere queste parole e metterle in fila, quasi che siano tutte morte e fucilate, in questo deserto metropolitano degli anni ottanta, in queste diffrazioni tra ideologia ed estetica, in questi tranci sanguinanti ed indifesi di etica e di pratica. Moreno ne *Il teatro della spontaneità* in effetti mescolava i suoi mitici ricordi di animazione nei parchi di Vienna, con prostitute e bambini, su alcune disposizioni di gioco drammatico spontaneo su tecniche e modalità fuori campo, e così attirava e si faceva odiare per la sua diretta partecipazione e per la sua oggettiva esperienza. Ed allora da un lato sembrava quasi impossibile che un simile Moreno potesse dirci ancora qualcosa della grande cultura austriaca degli anni venti, con quella pratica di superficie, con quella miscela antintellettuale; mentre dall'altro lato davvero sembrava sulla soglia e dentro gli anni sessanta che quel suo libretto avesse tanta divinazione e tanta predizione, tanta voglia di cambiar scena e scuola arte e didattica, sull'onda di quell'eroico e comico assieme impegno creativo partecipazionale dell'Italia del dopo sessantotto, a teatro e nelle scuole, tra i bambini e i malati».⁵¹⁰

La scrittura scenica: un codice della scena e una prassi critica

È stato Lorenzo Mango a ricostruire scrupolosamente storia, pertinenza e occorrenze del termine “scrittura scenica” al quale ha dedicato il suo importante volume *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*.⁵¹¹

Seguendo il percorso filologico fatto da Mango possiamo ricostruire un tratto di percorso del termine dall'area francese in cui era nato a Bartolucci che per primo la utilizza con accezione più circostanziata e consapevole a metà degli anni Sessanta.

Il primo ad utilizzare l'espressione scrittura scenica nella sua forma letterale è, dunque, Roger Planchon, che la introduce, nel 1960 in occasione di un dibattito su Brecht.⁵¹²

«La leçon de Brecht- scrive-théoricien du théâtre.c'est d'avoir déclaré una représentation forme à la fois una écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc. engage une responsabilité complète(..)».⁵¹³

⁵⁰⁹ J. Levi Moreno, *Il teatro della spontaneità*, Padova, Guaraldi, 1973, (a cura di) Antonio Santoni Rugiu, con una nota di Giuseppe Bartolucci

⁵¹⁰ G. Bartolucci, *Dal teatro della spontaneità al teatro del volo*, in «Atti dello Psicodramma», n. 8 (1983).

Consultabile online http://www.plays.it/index.php?option=com_content&task=view&id=230&Itemid=76

⁵¹¹ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003

⁵¹² Si tratta di una conferenza intitolata *Comment jouer Brecht?* che Planchon tenne alla Sorbona il 18 maggio 1960. Vd. B. Dort, *Teatro pubblico. 1953-1966*, Padova, Marsilio Editori, 1967, p. 234 nota 1

⁵¹³ E. Copfermann, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 123

È un brano, quello di Planchon – scrive Mango – che riveste più di un motivo di interesse. Anzitutto per il contesto da cui proviene, quello di una regia che, negli anni Sessanta, si va ponendo con nuovo entusiasmo il problema del rapporto fra testo drammatico e scena. In secondo luogo, poi, perché insiste in maniera addirittura ritmica, per non dire ossessiva, sulla responsabilità che la scena assume nel processo di scrittura complessivo dello spettacolo o, diciamo anche meglio, dell'opera d'arte teatrale. (...) Sostenere che la scena è un testo significa presupporre, per la sua realizzazione, una scrittura, ed è quanto fa Planchon nel momento in cui mette in relazione la scrittura della scena non solo con quella drammatica ma con quella del romanzo. È una scrittura in sé, quella della scena, sostiene, ha, cioè, una sua logica interna, una sua grammatica, una sua forma ed una sua intenzione.⁵¹⁴

Il riferimento a Brecht è esemplare. Planchon vede in lui infatti, con più o meno correttezza storica, il primo ad aver impostato la scrittura del teatro come scrittura doppia: drammatica tanto quanto scenica. L'accezione viene ripresa in quello stesso anno da Bernard Dort proprio nelle sue analisi-letture sul teatro del Berliner Ensemble di Brecht. Scrive Dort, infatti:

«Certo si può constatare che il Berliner Ensemble ci ha rivelato l'opera di Brecht, ma non basta: i suoi spettacoli non si limitano a presentarci Brecht, ma sono come la *realizzazione* stessa della sua opera. In realtà è impossibile dissociare l'opera dalla sua regia. L'opera non è un pretesto allo spettacolo, più di quanto lo spettacolo non si riduca alla presentazione dell'opera. Ci troviamo alla presenza più che di uno stile teatrale, di ciò che Roger Planchon chiamava recentemente *una scrittura scenica*. L'opera è realizzata pienamente in un linguaggio i cui elementi (ogni accessorio, ogni gesto e ogni movimento degli attori) hanno un significato, risultando estranei, pertanto, a qualsiasi intento decorativo. La rappresentazione è la più completa spiegazione che si possa immaginare di un testo».⁵¹⁵

Nel tradurre, come abbiamo detto, *Teatro pubblico* in Italia nel 1967, Bartolucci entra in contatto per la prima volta, quindi, con la nozione teorica di "Scrittura scenica". È lo stesso Bartolucci a riconoscere nell'incontro avuto con quel termine una chiarificazione che si può intendere, oggi, come una sorta di folgorazione. Afferma, infatti Bartolucci nell'intervento-dibattito che introduce la traduzione italiana del volume distinguendo l'attività critica di Bernard Dort in due periodi:

«Il secondo periodo, è determinato da due fattori: da un lato l'incontro con la drammaturgia, in concreto, cioè attraverso gli spettacoli del Berliner Ensemble, e poi, di lì a qualche anno da quello del Piccolo Teatro, con Strehler, dall'altro lato l'acquisizione di un linguaggio pertinentemente scenico sulla scorta del materiale drammaturgico, e degli elementi scenici svolti da Brecht a commento e ad allargamento del proprio specifico lavoro registico e di autore drammaturgico. Per me questo è il periodo più interessante, anzi direi che è un po' l'unico che strettamente mi interessi, e mi sia servito, per vari aspetti, a cercare criticamente una strada, in questi anni, un modo di far critica o di progettare riflessione sull'operatività teatrale. Ciò è avvenuto a mio parere perché Dort, attraverso quei due fattori è riuscito a costruire un linguaggio scenico, e cioè ad imporre una grammatica scenica, su un determinato procedimento, su uno specifico artificio, che sono quelli dell'epicità e dello straniamento, in tutti i loro elementi di vita e materiali stilistici che bene conosciamo.

Ed allora così facendo egli è stato un po' l'unico, forse in Europa, in questi quindici anni, puntando specificatamente su questo linguaggio scenico, io la chiamo da Planchon scrittura scenica, ed altresì su quel particolare procedimento, artificio, a proporre una lettura critica, una visione dello spettacolo, coerentemente, tecnicamente soprattutto.

Ecco: è la specificità tecnica che va sottolineata in Dort: lo addentrarsi nell'operazione teatrale, con un senso preciso degli oggetti che vi stanno, dei rapporti tra questi oggetti e lo spazio, dei confronti tra oggetti e spazio e società stessa, infine delle relazioni tra tutto ciò che si fa in scena e si osserva in sala, infine con un recupero della storicità che preme al di fuori della sala tutta intiera e la determina via via».⁵¹⁶

⁵¹⁴ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 20-21

⁵¹⁵ B. Dort, *La pratica del Berliner Ensemble*, in id. *teatro pubblico*, Padova, Marsilio, 1967, p. 224

⁵¹⁶ G. Bartolucci, *Prefazione all'edizione italiana*, in B. Dort, *La pratica del Berliner Ensemble*, in id. *teatro pubblico*, Padova, Marsilio, 1967, pp. 13-14

Il concetto di “scrittura scenica” mutuato da Planchon per via di Bernard Dort, si innesta su un altro sempre di ascendenza francese che Bartolucci conia a metà anni Sessanta sulla scia degli scritti di Roland Barthes: si tratta della critica tecnico-formale. Cosa intendesse Bartolucci con quel termine è chiarito in un articolo apparso nel 1966 su «Nuova corrente» e intitolato *Per un diverso linguaggio critico*. Scrive Bartolucci infatti:

«Faticosamente, irregolarmente, tuttavia cominciano anche in Italia ad avere saggi di critica teatrale; e per saggi di critica teatrale, qui intendo significativamente quelli che aiutano a *vedere* lo spettacolo, ricostruendolo nelle sue componenti tecnico-formali. Vedere uno spettacolo è anzitutto ricostruirlo: non certo con il racconto della trama, sempre psicologicamente inesatto e approssimativo; o con la documentazione di quando ha fatto sinora l'autore, in genere non importante o inefficace ai fini dello spettacolo; o con l'aggettivazione necessariamente inadeguata e marginale dell'interpretazione degli attori. Non siamo mai stati abituati peraltro a *vedere* uno spettacolo attraverso l'analisi delle sue componenti tecnico-formali».⁵¹⁷

È da questa congiunzione, quindi, di critica tecnico-formale e di una scrittura propria della scena che nasce “la scrittura scenica” di Bartolucci che, coerentemente, nell'introdurre il concetto e il volume di riferimento riunisce abilmente tutti gli elementi fino a quel momento puntellati per una scrittura, anche critica, di ricostruzione formale del teatro osservato. Così la lettura di un fenomeno comportava, oltre alla coscienza della mutazione genetica dell'oggetto, della “cosa teatrale” osservata, anche, necessariamente, la messa in questione di chi guardava e, dunque, lo statuto stesso dello sguardo.⁵¹⁸

Scriveva Bartolucci nell'introdurre il volume edito da Lerici nel 1968:

«Una “visione” di rappresentazione è anzitutto descrizione degli elementi che la compongono, e questi elementi evidentemente fanno tutt'uno, diventano un unico movimento, ma anche sorgono da varie arti e su vari materiali, e cioè con varie prospettive di cultura e di vista, e al tempo stesso su vari insediamenti strettamente scenici. Così una “lettura” di spettacolo, una “visione” di rappresentazione è da un lato una specie di “reinvenzione” del suo movimento drammatico nel suo insieme, e dall'altro lato è una analisi di questa “reinvenzione” in tutti i suoi momenti costitutivi».⁵¹⁹

E più oltre:

«Ho tentato quindi, in questi miei esercizi di “reinvenzione” scenica di rendermi conto della natura e della qualità del procedimento e dell'artificio di ciascun spettacolo, di ciascuna rappresentazione, in modo da invadere il “prodotto” dal di dentro, dal congegno in altre parole con cui scattava il suo movimento».⁵²⁰

È Dario Evola a riconoscere che «la stessa suddivisione de *La scrittura scenica* fa di questo libro un documento non soltanto di letture e di testimonianze di un periodo ma soprattutto una straordinaria indicazione di lettura fenomenologica di un oggetto mutante nel flusso dei linguaggi, una “presa in diretta” dalla straordinaria esperienza estetica».⁵²¹

Il libro è articolato in quattro capitoli ognuno dei quali racchiude un percorso. “La linea del sessanta”: Carmelo Bene, Quartucci, Augias (il Centouno), Ricci, De Berardinis-Peragallo, Sandro Cane, Giuliano Scabia, il Teatro Dioniso, i *Lunatici* di Ronconi, il teatro cinetico-visivo di una parte del Gruppo '63 (di Giuliani, Manganelli, Filippini). “I materiali nuovi” con il Living Theatre, Grotowski, l'Odin Teatret, il Teatro Estudio cubano, l'Open Theatre. Una sezione di sperimentazione dei linguaggi critici: dalle tre ipotesi di lavoro (Lebel.-Teatro ideologia-prodotto formalizzante), per un nuovo linguaggio critico, il luogo teatrale analizzato sotto le categorie del “pieno” e del “vuoto”, la scena americana che si avvia agli anni Settanta analizzata sotto i parametri contraddittori di impuro-vita/ puro-arte. Un terzo capitolo intitolato “Il mestiere laboratorio” con materiali nati dalla prassi degli artisti su singoli spettacoli. Un ultimo capitolo intitolato “Le nuove testimonianze” che raccoglie e mette in mostra attraverso i

⁵¹⁷ G. Bartolucci, *Per un diverso linguaggio critico*, in Id., *Teatro-corpo Teatro-Immagine*, Padova, Marsilio, 1970

⁵¹⁸ D. Evola, *La scrittura scenica: uno sguardo critico nell'estetica delle mutazioni*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 43

⁵¹⁹ G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p.8

⁵²⁰ G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 10

⁵²¹ D. Evola, *La scrittura scenica: uno sguardo critico nell'estetica delle mutazioni*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 43

contributi di Quadri, Fadini, Augias, Moravia, Codignola, Capriolo, Boursier, Celant e De Marchis una serie di nuovi approcci critici e letture interdisciplinari nell'accostarsi alla scena contemporanea.

La scrittura scenica, quindi, nell'altro senso di strumento critico che permette di leggere le componenti formali dello spettacolo e in sede di analisi di ricostruirne di volta in volta il movimento è insieme un codice della scena e una prassi critica in costante aggiornamento in grado di influenzare altre prassi critiche. Ne rivendica paternità ufficializzandone alcune filiazioni Bartolucci nel 1974, quando presentando *Mutations* scrive:

«Questo uso tecnico-ideologico sta alla base della ricerca specifica mia sui gruppi e sugli spettacoli da me considerati ed analizzati; e mi si deve dare atto che si tratta di una forma non nuova per me, in quanto ha i suoi precedenti su vari numeri de "La scrittura scenica" e in "Teatro-corpo, teatro-immagine", di alcuni anni fa.

Non voglio con ciò cadere in peccato di orgoglio, ma rivendicare quel che è un fatto oggettivo, e tuttavia non posso pensare che tale forma di indagine sia stata deleteria ed abbia avuto influssi disastrosi, come c'è chi lo pensa davvero e ne scrive con leggerezza; tanto più che recenti studi di alcuni giovanissimi (Puppa su Ricci, Grande su Bene, Cordelli su De Berardinis per esempio, proprio a Salerno) rivivono fondamentalmente quel modo e lo allargano e lo completano beneficamente e con intelligenza».⁵²²

Ancora, seppure in termini più pacati, ne ricorda la paternità nel convegno del 1986 *Le forze in campo* quando dichiara:

«Negli anni Sessanta, la scrittura teatrale si impone, si trascrive come scrittura scenica. Mi pare di aver posto io il sigillo sulla scrittura scenica, dopo tante obiezioni di fondo da parte di Ferruccio Rossi Landi, e nonostante le infinite repulse di grandissima parte del teatro italiano. Non è la paternità che conta in queste definizioni fatali, quanto la riconoscibilità, l'esistenza di opere dotate, costituite di scrittura scenica».⁵²³

Sul finire degli anni Settanta il termine verrà a confrontarsi e a volte scontrarsi con quello di «testo spettacolare» proposto da Ruffini e De Marinis con il corrispettivo inglese di «performance text».⁵²⁴

È lo stesso Franco Ruffini a ricordare la stagione di quel riflettersi e di un impossibile riconoscersi delle due posizioni quando scrive:

«È la stessa antisimmetria dell'inizio. Ma può darsi che fosse un gioco di specchi, solo giocato senza accorgersi che di mezzo c'era uno specchio».⁵²⁵

The Living Theatre: dall'organismo microstruttura alla rivendicazione dell'utopia (1970) si pone sulla scia della scrittura scenica e ne costituisce una forma esemplare, il risultato avanzatissimo di un'analisi strutturalista condotta, per l'appunto, sulla lezione-nozione da poco stabilizzata.

È interessante, lo fa notare Franco Ruffini nel suo intervento all'interno del volume della rivista Biblioteca Teatrale interamente dedicato all'operato di Giuseppe Bartolucci,⁵²⁶ rileggere l'Avvertenza-Prefazione che introduceva alla lettura di quel volume. Scriveva, infatti, Bartolucci:

«Stare rigorosamente dentro la scrittura scenica e *rivedere e riscrivere* codesta scrittura scenica è un po' il compito e la dimostrazione di questo mio saggio critico. Un buon riferimento in questo senso è per me un saggio di Barthes su fotografie di *Mutter Courage* del Berliner, abbastanza ignorato ma fondamentale, oppure quello di Barba attorno a Grotowski quando ancora era suo allievo e trascriveva i suoi esercizi: e non importa qui la differenza operativa dell'uno e dell'altro, Barthes saggista e Barba artista, quanto la corrispondenza per un vocabolario unitario ed organico in cui l'azione teatrale si definisce

⁵²² D. Evola, *La scrittura scenica: uno sguardo critico nell'estetica delle mutazioni*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 43

⁵²³ G. Bartolucci, *La traversata del deserto*, in AA.VV., *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro*, Modena, Mucchi, 1987, p. 24

⁵²⁴ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, «Introduzione alla presente edizione», Roma, Bulzoni, 2008, p. 45

⁵²⁵ Si tratta di F. Ruffini, *Tra Barthes e Barba*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), pp.123-128

⁵²⁶ Si tratta di F. Ruffini, *Tra Barthes e Barba*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), pp.123-128

concretamente ma anche si estende globalmente, divenendo qualcosa di più di una metaforizzazione o di una simbolizzazione del rapporto platea-palcoscenico (...)

Questo qualcosa di più se è estremamente pertinente dal punto di vista della struttura scenica altresì non si presenta come accessorio, come aggiuntivo culturalmente; è cioè anche qualcosa di estremamente aperto dal punto di vista intellettuale come riproposta del rapporto arte-vita non vitalisticamente e nemmeno razionalmente, quale indice di correlazione di comportamento e di realtà, prospettantesi globalmente come utopia e come effettualità». ⁵²⁷

Ruffini si chiede nel suo contributo cosa volesse dire Bartolucci nel '70 accostando *dalla stessa parte* Roland Barthes che analizza immagini di uno spettacolo ed Eugenio Barba che trascrive esercizi d'attore. La risposta riguarderebbe quel "qualcosa di più" che non è un "accessorio" culturale, ma una "riproposta del rapporto arte-vita (...) come utopia e come effettualità". Scrive Ruffini: «Credo che in quel comune – di Barthes e di Barba – essere dentro il processo della "scrittura scenica" Bartolucci indicasse la sua professione di fede nella disciplina. La richiedeva allo studioso, e per transitività all'artista; io al tempo di Santarcangelo la richiedevo all'artista-attore e per transitività allo studioso». ⁵²⁸

Si tratta, d'altro canto, della preconizzazione di un nuovo rapporto tra studioso e artista di teatro, tra vita e arte, tra sguardo e pratica di teatro che verrà portato avanti, secondo altre direttive, da Marco De Marinis quando nel 1988 si apprestava a fondare una nuova disciplina teatrologica come «prospettiva capace di mettere a fuoco una considerazione complessiva e unitaria del fatto teatrale, imperniata sui due elementi primari che lo fondano, l'attore e lo spettatore, e più precisamente sulla relazione che lo lega, quella che ormai si suole chiamare semplicemente la *relazione teatrale*». ⁵²⁹

Se già nel 1988, nell'introdurre la nuova teatrologia, la puntualizzazione sulla relazione teatrale comportava per De Marinis il passaggio fondamentale dall'oggetto-spettacolo all'oggetto-teatro vale a dire dallo spettacolo come prodotto al teatro come insieme complesso dei processi produttivi e fruitivi che lo spettacolo individua e che lo fondano, situandosi, per così dire, a monte e a valle di esso con la cultura a fare da contesto e presupposto più ampi, è con la seconda edizione del volume sulla nuova teatrologia (2008) che il raffronto con la posizione indicata negli anni Settanta da Bartolucci diventa in qualche modo più sensibile e cogente. Scrive, infatti, De Marinis:

«Ma adesso il punto che mi interessa approfondire ulteriormente è quello dell'esperienza pratica utile, anzi indispensabile, al teatrologo nel suo lavoro storico-teorico, distinguendo fra esperienza pratica diretta ed esperienza pratica indiretta. A tale proposito, è vantaggioso riformulare le distinzioni fatte in precedenza, mediante l'individuazione di un *livello intermedio* fra i due tradizionali del vedere e del fare.

Fra il vedere teatro e il fare teatro c'è il veder-fare teatro:

- 1) *Vedere teatro* (che è anche – come ho appunto chiarito altrove- un'altra maniera di farlo)
- 2) *Fare teatro*: è l'esperienza pratica *diretta* (più precisamente definibile come un *far-vedere*), che di solito si nutre anche di un *vedere*, cioè di una teoria, esplicita o implicita (ricordiamoci dell'affinità etimologica fra *theatron* e *theoria* in greco);
- 3) *Veder-fare teatro*, ovvero l'esperienza pratica *indiretta*: chiamo così quella che si acquisisce seguendo il lavoro dell'attore *nel processo* (prove, allenamento, dimostrazioni, eccetera). Questo livello, di solito trascurato, è viceversa fondamentale per superare ciò che Barba chiama "l'etnocentrismo dello spettatore"». ⁵³⁰

⁵²⁷ G. Bartolucci, *Avvertenza-Prefazione* in id., *The Living Theatre: dall'organismo microstruttura alla rivendicazione dell'utopia*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, p. 16

⁵²⁸ F. Ruffini, *Tra Barthes e Barba*, in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), pp.127-128

⁵²⁹ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, «Introduzione alla prima edizione», Roma, Bulzoni, 2008, p. 26

⁵³⁰ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, «Introduzione alla presente edizione», Roma, Bulzoni, 2008, pp. 15-16

In questo livello intermedio, in questo veder-fare come esperienza pratica indiretta di una teoria che si mette dalla parte della processualità va forse, oggi, ricercato il frutto più maturo e moderno di quella lezione-teorizzazione bartolucciana.

Roma, la città eletta.

Trasferitosi da Torino a Roma, città con cui, a partire dai tempi del Festival di Prima Porta (1965) il critico aveva coltivato un'affinità elettiva, cosicché nel volgere di alcuni mesi dal suo trasferimento nella capitale, complice anche il momento di riflessione creatosi a Salerno con il Festival Nuove Tendenze-Teatro Immagine (1973), Bartolucci arriva a coagulare intorno a questa affinità l'indicazione, divenuta subito emblematica, di una "Scuola Teatrale Romana" come modalità specifica di operare nel teatro per immagini e che aveva nell'avanguardia stoica la propria innegabile tradizione.

Scrivo Bartolucci a proposito:

«Non è che l'immagine sia rivoluzionaria per sé, è il suo uso che diventa innovatore, nell'ambito di una comunicazione non puramente visivo-mentale, almeno a livello soltanto di chi agisce mentre gli altri stanno a guardare. Si deve anche dire che chi ha seguito e visto questi spettacoli sa di poter parlare di una scuola italiana, forse addirittura romana (a Roma rabbiosamente i gruppi sono sorti ed hanno fatto resistenza): dove influenze straniere sono soltanto di passaggio e però senza oppressione di confronto. È una scuola italiana, romana che spavalda fa sue certe urgenze interdisciplinari indifferentemente dal primo futurismo o dalla Bauhaus o dal dada o dal surrealismo o dall'arte americana degli anni sessanta; e che di volta in volta calcola sulla luce, sul suono, sulla parola, sui materiali con una felice contemporaneità, fuori da schemi intellettualistici di riporto o da tecnicismi interpretativi non consueti.

Improvvisazione e gioco vi dominano, sensibilità e fumisteria vi vanno a braccetto, artigianato e materialità i si confrontano utilmente ed efficacemente. La tradizione è quella della avanguardia storica: vi si divorano Pirandello, Joyce, surrealisti, futuristi, espressionisti, Melville, Carroll, e via dicendo. Che questi spettacoli dell'«immagine» abbiano trovato in Ripellino l'anima portante dal punto di vista visivo (che è poi l'unica condizione seria di trascrizione dello svolgimento di tali spettacoli) sta a significare la loro effettiva rispondenza come scuola italiana e romana se si vuole ma anche come indicazione non provinciale, bensì europea, del loro configurarsi e rappresentarsi «pittoricamente» in differenziazioni che si confrontano ed in variazioni che si uniformano rispettivamente per abilità e per immaginazione tutt'assieme».⁵³¹

Bartolucci entra da subito da interlocutore-protagonista nel panorama della cultura teatrale capitolina, così dal 1973 è alla direzione del settore TeatroScuola del Teatro di Roma e avvia le prime esperienze di decentramento culturale e animazione in alcune borgate di Roma.

Dalle linee direttive del suo operato culturale a Roma" è chiaro che il suo impegno di critico militante all'interno del teatro di Roma era motivato dall'interesse per la questione Avanguardia/Animazione presi in un'opposizione-congiunzione che in effetti si traduceva nella proposizione affermativa "avanguardia è animazione" perché entrambe tendevano alla disintegrazione del prodotto artistico, a non rifornire più l'apparato di merci da consumare, ma a lavorare sulla fluidità del processo. L'animazione in effetti, enfatizzando la dimensione affettivo-cognitiva dei processi di apprendimento e la necessità dei linguaggi non verbali, si poneva come un processo decostruttivo in atto all'interno delle discipline tradizionali⁵³² e dei luoghi canonici della cultura. Identificandosi con il dispositivo dionisiaco di scardinamento dei linguaggi, l'espressività, la partecipazione, la scrittura collettiva, l'animazione

⁵³¹ Il calendario della prima rassegna in *Teatroltre. Scuola Romana*, (a cura di) G. Bartolucci, Roma, Bulzoni editore, 1974, cap. Inventario Salernitano, pp. 3;5

⁵³² V. Valentini, *Il dibattito sul Nuovo Teatro in Italia*, introduzione a G. Bartolucci, *Testi critici. 1964-1987*, (a cura di) . Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 27-28

faceva sorgere non delle vere e proprie rappresentazioni, quanto delle situazioni teatrali costruite su un intreccio di storie aperte e dove la collettività sociale del luogo diventava protagonista

A Roma, quindi, assorbita la ricerca della tradizione del nuovo che diventa confronto immediato e concentrato sulla storia/cronaca del Nuovo Teatro *tout court*, continuano però le altre due direzioni di ricerca di operatività critica. Accanto al decentramento, la sperimentazione linguistica del Nuovo Teatro trova un'importante momento di collaborazione e visibilità nella Rassegna «Contemporanea» che si svolse al Parcheggio di Villa Borghese dal 30 novembre 1973 al febbraio 1974. La rassegna curata dal Centro d'Informazione Alternativa metteva insieme i migliori critici-operatori attivi al momento cui spettava la curatela per la propria sezione di competenza. Così accanto a Bartolucci per il teatro e a Achille Bonito Oliva per le arti, il gruppo di curatori riuniva anche Paolo Bertetto per il cinema, Alessandro Mendini per l'architettura e il design, Fabio Sargentini per la musica e la danza e Mario Diacono per la poesia visiva e concreta.

Per la sezione da lui curata Bartolucci mise insieme un programma assolutamente impegnato chiamando a Roma nell'arco di due mesi performances di People show, dell'Odin Teatret, di RAT Theatre, di La Pomme Verte, Compagnia G. Vasilicò e Onthological/Hystoric Theatre.

Per una panoramica del Teatro contemporaneo italiano coinvolse, invece, Beppe Bergamasco, Alberto Grifi e Massimo Sarchielli, Il Carrozzone di Firenze, UFO, Teatro La Maschera, Alvin Curran, Altro, De Berardinis - Peragallo, Giosetta Fioroni - Sylvano Bussotti - Alberto Boatto, Immagine animata, Katherine Keane, Carlo Quartucci, Laboratorio Teatro Roma - Collettivo Gioco/Sfera con *Perché uffa ma perché*.⁵³³

Per le esperienze d'animazione, infine, i nomi erano quelli di Catherine Dasté, Giuliano Scabia, Luca Patella, Lorenza Mazzetti, Riccardo Dalisi e Lorenzo Taiuti.⁵³⁴

Le «Nuove Tendenze» del Teatro-Immagine (1973-1976)

Grazie all'apertura e all'appoggio del critico d'arte Filiberto Menna, docente presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno, Bartolucci già nell'anno successivo al suo trasferimento a Roma, riesce a ideare una rassegna che incida in un territorio ancora vergine per l'avanguardia teatrale come la città di Salerno. Ripetendo a livello critico una manovra che sulla scena era stata già percorsa -in altro modo, certo, ma con finalità di contaminazione simili- da Leo e Perla nella loro esperienza di Marigliano, Bartolucci istituisce a Salerno una Rassegna-Incontro che diventerà appuntamento imprescindibile e importante per tutti quegli anni Settanta.

Così, promosso dall'ETI, dalle amministrazioni locali e dall'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Salerno, dal 4 al 10 giugno 1973 si svolse al Teatro Verdi di Salerno la I Rassegna-Incontro «Nuove Tendenze - Teatro Immagine» curata da Giuseppe Bartolucci.

La nuova rassegna che dopo gli esperimenti allo Stabile di Torino e all'esperienza festivaliera di Chieri dedicate all'avanguardia, metteva in campo per la prima volta, a livello di iniziativa che lo vede coinvolto, oltre che come teorico, in veste organizzativa, la definizione di "Teatro-Immagine".⁵³⁵

Scriva Lorenzo Mango a proposito:

⁵³³ Collettivo Gioscosfera. *Perché uffa, ma perché*, in *Teatroltre. Scuola Romana*, (a cura di) G. Bartolucci, Roma, Bulzoni editore, 1974, cap. Avvertenza sulla scuola romana, pp.14-15

⁵³⁴ *Contemporanea: parcheggio di Villa Borghese, Roma nov. 1973-feb. 1974*, Roma: Incontri Internazionali d'arte; Firenze, Centro di Edizioni, 1974

⁵³⁵ A livello teorico Bartolucci aveva utilizzato il termine già nel 1968 ad introduzione del volume *La scrittura scenica*. «(...) Poiché un teatro-immagine è oggi meno oggetto di scandalo e di contestazione e di rifiuto, di quanto mai potesse soltanto supporre una decina di anni or sono. Anche per il numero sempre più grande di spettacoli, di rappresentazioni che agiscono sulla successione delle immagini (e anche non metaforicamente per l'uso del materiale cinematografico), in veste di luci soprattutto e del loro uso immaginativo, come pure sulla successione dei rumori (intesi come suoni o come toni di voce in veste di avvolgimento per lo più, oltre che di deformazione)». G. Bartolucci, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 8

«C'è una sorte di rivoluzione copernicana nel teatro italiano a cavallo tra i '60 e i '70 determinata, proprio, dal disancoramento totale da ogni identità tradizionale e dal desiderio di riconnettere la propria esperienza con quella delle grandi contaminazioni artistiche dell'inizio del secolo, Futuristi in testa. La pratica della scrittura scenica si concentra sempre di più sull'universo dell'immagine. Il *teatro immagine* che Bartolucci vara a partire dal 1972 (protagonisti Perlini, Vasilicò, Il Carrozzone ed antesignani Ricci e Nanni) è la prima tappa definita in questa direzione. L'impurità decostruttiva che, su piani diversi, caratterizzava Bene, Quartucci e Leo e Perla adesso converge sul piano della visione pura e la scrittura scenica diventa linguaggio dello sguardo».⁵³⁶

La Rassegna- Incontro metteva insieme un ricco cartellone di compagnie e eventi composto da *La signorina Giulia* del Teatro Ouroboros, *O' Zappatore* di Leo e Perla/Teatro di Marigliano, *Lolla Paolina* di Mobil Action Artist's Foundation per la regia di Beppe Bergamasco e Ulla Alasjarvi, *L'angelo custode* de I Segni, compagnia romana diretta da Giorgio Marini, *La donna stanca incontra il sole* de Il Carrozzone, *Sinbad* del Teatro Aleph di Roma, *Le 120 giornate di Sodoma* del Beat '72, *Pirandello chi?* Di Memè Perlini /Teatro La Maschera, *King Lacreme Lear Napulitane* di Leo e Perla/Teatro di Marigliano e *Lo spettacolo del giorno dopo* de Il Gran Serraglio di Torino.⁵³⁷

Accanto agli spettacoli una serie di conferenze a partire da quella, introduttiva, del 4 giugno con interventi di Filiberto Menna su *Immagine 1960-1970* e di Achille Mango su *La crisi del prodotto*, e dalle sessioni del Convegno «Nuove Tendenze - Teatro Immagine», la prima delle quali, presieduta da Edoardo Sanguineti, schierava come relatori Angelo Maria Ripellino, Italo Moscati e Giuseppe Bartolucci. Il Convegno ebbe il suo culmine nelle giornate di venerdì, sabato e domenica in cui, ai relatori ufficiali, si accompagnarono tutta una serie di nuove voci critiche che per la prima volta, partendo da punti disciplinari e da affezioni diverse, si coagularono attorno al pensiero di un teatro-immagine.⁵³⁸

Secondo una procedura che poi divenne consuetudinaria nelle rassegne ideate da Bartolucci, ogni spettacolo era introdotto da un critico, mentre alla fine delle rappresentazioni gli artisti parlavano di se stessi in una serie di incontri con il pubblico cosicché attorno all'evento spettacolare veniva a crearsi una serie di rimandi teorici e una riflessione critica che dava nutrimento e valore contestualizzando l'esibizione spettacolare a monte e a valle di se stessa, negli atti che presiedono alla creazione, nei processi di realizzazioni e negli orizzonti della ricezione critica e spettatoriale.

È Bartolucci a segnalare questo avvento quando, raccogliendo in un volume gli interventi nati in seno al Convegno di Salerno e a quello successivo di Mantova, scrive:

«C'era bisogno di aria nuova, di procedimenti diversi, qualche anno fa, all'interno della critica teatrale, quella militante naturalmente (o tout court teatrale?); sia per la restaurazione che i critici dei grandi quotidiani e delle riviste "specializzate" stavano imponendo volontariamente o per irriflessione, tenendosi stranamente per mano e rinserrando le fila, per farsi coraggio e forza, sia per l'irruzione sulla scena di gruppi e di personalità, i quali, si chiamassero "Teatro La Maschera" di Memè Perlini, "Compagnia Beat 72" di Giuliano Vasilicò, o il già collaudatissimo "Teatro di Marigliano" di Leo e Perla, o anche il giovanissimo ed inedito "Carrozzone" di Firenze, proponevano una "visione" dello spettacolo per "illuminazioni" radicalmente, degna di "ripensamento" e di "svolta" al tempo stesso. Fortunatamente sono venuti in aiuto nostro e ci hanno dato valida mano critici d'arte come Filiberto Menna ed il suo gruppo salernitano affiatatissimi e liberalissimi nel rendersi conto dello svolgimento di questi "lavori" teatrali; o critici teatrali come Italo Moscati pronto a rischiare persino il proprio passato ed a rimettere quindi le carte in tavola, con spirito di indipendenza e per disponibilità globale (...). E dietro costoro, ecco Franco Cordelli sempre lesto a scoprire le *novità* essenziali ed a difenderle perigliosamente contro le bravate dei detrattori e degli aficionados con gusto sfottente e con pazienza evangelica; e poi Maurizio Grande affascinato come si sa da Carmelo Bene, ed attraverso di lui disposto

⁵³⁶ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani* in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 80

⁵³⁷ Il calendario della prima rassegna in *Teatroltre. Scuola Romana*, (a cura di) G. Bartolucci, Roma, Bulzoni editore, 1974, cap. Inventario Salernitano, p.1

⁵³⁸ Il calendario della prima rassegna in *Teatroltre. Scuola Romana*, (a cura di) G. Bartolucci, Roma, Bulzoni editore, 1974, cap. Inventario Salernitano, p.1

a recepire Memé Perlini per esempio, con un *ottimo* disegno scientifico dello svolgimento dell'immagine nell'uno e nell'altro e dei rispettivi procedimenti adoperati (e i Mango, i Puppa, i Boatto, la Giorgi, il Mele che qui appaiono con interventi e con saggi, si rivolgono al teatro immagine, al teatro immaginario, da vari punti di vista, e però con risultati convergenti, rispettando la propria preparazione ed entrando in argomento, regolarmente, ossia con amore della verità, e soprattutto con senso dello spettacolo, a dimostrazione di una maturità generale tutt'attorno, nei confronti dei vari modi della scrittura scenica)». ⁵³⁹

Tra gli spettacoli ospitati, *Lo Spettacolo del giorno dopo* del Granserraglio costituì un piccolo "caso" poiché venne interrotto dall'irruzione della polizia in assetto antisommossa. ⁵⁴⁰

Convegno Dall'Immagine all'Immaginario (Mantova 9-11 novembre 1973)

A cinque mesi di distanza dall'evento salernitano, la Rassegna-Incontro sulle Nuove Tendenze-Teatro Immagine, viene ripresa e aggiornata a Mantova grazie all'impegno e all'interesse del gruppo del "Portico" di Umberto Artioli, Fernando Trebbi, Francesco Bartoli, Gino Baratta e Alberto Boatto. Sostenuto dall'Ente Manifestazioni Mantovane e curata da Giuseppe Bartolucci, ⁵⁴¹ la seconda tappa della I Rassegna-Incontro «Nuove Tendenze» si svolse a Mantova dal 9 al 11 Novembre 1973 sotto l'insegna di un sottotitolo, «Dall'immagine all'immaginario», emblematico della volontà di operare un ulteriore spostamento in senso filosofico della discussione in atto.

Lo spostamento in effetti, interviene, ad opera dell'"intero gruppo del "Portico" da Artioli a Baratta da Trebbi a Bartoli con una loro preparazione interdisciplinare collaudata da lunghi anni di utilissimo esercizio comune e *naturalmente* sfociante adesso attraverso letture recentissime in un approccio entusiasmante di teatro immaginario". ⁵⁴²

Assunto lo sterminato campo del teatro affidato all'immaginario come categoria a se stante, il Convegno di Mantova si trasformò ben presto in un convegno dove l'approccio filosofico era nettamente predominante anche se nella rassegna la ricerca teatrale era fortemente sostenuta da alcuni critici presenti nella prima tappa di Salerno e dalla presenza di alcuni spettacoli esemplari della nuova tendenza del Teatro-Immagine. È Cordelli in un articolo apparso su Paese Sera a tracciare i risvolti di questa seduta mantovana quando scrive:

«È abbastanza impressionante come un convegno sul teatro, un convegno ragguardevole preceduto da una breve rassegna delle ultime esperienze del teatro d'avanguardia, possa trasformarsi ormai in un convegno di pura filosofia, anzi, speso, di filosofia *pura*. (...) Ma oltre alla ideologizzazione di sistemi chiusi e «soddisfatti» della propria coerenza interna (il mito della scienza al di fuori della verifica pratica, della pratica sociale, come denunciato da Berardinelli e La Guardia sul penultimo «Quaderni Piacentini») si è avvertita la carenza di piani analitici, per un convegno che dopotutto aveva presentato certi precisi spettacoli: dal nuovissimo *Gudacta* (di Beppe Bergamasco e Ulla Alasjarvi) ai già noti *La donna stanca incontra il sole* (Carrozzone di Firenze) e *Pirandello chi?* (La Maschera di Memé Perlini).

⁵³⁹ *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, Atti dei convegni "Nuove tendenze/teatro immagine" (Salerno, 8-10 giugno 1973) e "Dall'Immagine all'immaginario" (Mantova, 9-11 novembre 1973), (a cura di) G. Bartolucci, collana altro/ a cura di magdalo mussio, Macerata-Pollenza, La nuova foglio editrice, 1975, p.3

⁵⁴⁰ Notizia tratta dalla biografia dell'attore del Granserraglio Richi Ferrero. <http://www.richiferrero.it/bio/biografia.html>

⁵⁴¹ *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, Atti dei convegni "Nuove tendenze/teatro immagine" (Salerno, 8-10 giugno 1973) e "Dall'Immagine all'immaginario" (Mantova, 9-11 novembre 1973), (a cura di) G. Bartolucci, collana altro/ a cura di magdalo mussio, Macerata-Pollenza, La nuova foglio editrice, 1975, p.3

⁵⁴² *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine*, Atti dei convegni "Nuove tendenze/teatro immagine" (Salerno, 8-10 giugno 1973) e "Dall'Immagine all'immaginario" (Mantova, 9-11 novembre 1973), (a cura di) G. Bartolucci, collana altro/ a cura di magdalo mussio, Macerata-Pollenza, La nuova foglio editrice, 1975, p.3

Bartolucci lo ha fatto notare e sulla base del suo intervento si sono delineate, all'ingrosso, due posizioni: quella espressa appunto dai teorici "puri" e quella di critici "empirici".⁵⁴³

Naturalmente, sin dalla sua comparsa, la dicitura di Teatro-Immagine suscita polemiche. Una annotazione, tardiva, di Franco Quadri constatava che:

«La sigla teatro-immagine non corrisponde né a una vera unità di indirizzi né a una scuola, ma serve a vendere, come il proclamato anticonformismo di Memè e le attrattive morbose di Vasilicò».⁵⁴⁴

Ma Bartolucci ribatte puntualmente alle critiche e difende la circostanzialità della scelta dettata dalle pratiche stesse della scena, cosicché in quell'antologia sull'esperienza del teatro-immagine che è *Mutations* afferma:

«Non ho inventato io il teatro immagine, non è tale definizione una resa di comodo giudizio come qualcuno in provincia senza finezza critica ha voluto sottolineare: non è altresì una definizione critica falsamente rigorosa come qualcun altro senza capirvi granché si è permesso di descrivere; soprattutto non è una provocazione tecnico-formale come un terzo da tempo va rimuginando sulla mia attività (per ornamento politico). Il teatro/immagine va valutato dal suo interno principalmente, come uso di lavoro, come finalità d'uso, al tempo stesso, nei confronti degli altri; non per nulla il Moscati giudiziosamente vi ha scorto uno spazio politico in questo particolare momento restaurativo della cultura italiana. (...) Certo fa sempre dispiacere che un giovanotto intelligente non abbia perso l'occasione per esporre il successo di questa, a suo avviso, moda culturale, la quale invece tendenza è, e di naturale sviluppo, e quindi da valutare per le sue tensioni e i suoi intenti».⁵⁴⁵

Dal 25 maggio al 2 giugno 1974 a Salerno si programma la II edizione della Rassegna-Incontro Nuove Tendenze- Teatro Immagine curata da Giuseppe Bartolucci e Filiberto Menna, che questa volta vanta il sostegno dell'Ente Teatrale Italiano.⁵⁴⁶

In programma per la seconda edizione *Le tre melarance* di Mario Ricci/Gruppo Sperimentazione Teatrale, *Woyzeck* del Granteatro, il film *Amleto* di Carmelo Bene, *Viaggio di Camion nel teatro e dintorni* di Alberto Gozzi e Carlo Quartucci, *Che tempo fa piove* dei Fratelli Colombaioni, la mostra spettacolo *Schwitters* di Altro Merz, *Babilonia* di Giuliano Vasilicò/Beat 72, il videotape *ANNA* di Grifi e Sarchielli, *Viaggio e Morte per acqua oscura* del Carrozzone, *Tarzan* di Memè Perlini/Teatro La Machera, *Sudd* di Leo e Perla/Teatro di Marigliano e la Nuova Compagnia di Canto Popolare.

Accanto agli spettacoli del teatro di ricerca per la prima volta si segnala una sezione dedicata al "teatro-ragazzi animazione" curata dallo stesso Bartolucci e Achille Mango con la collaborazione del Teatro Gruppo di Salerno. A questa rassegna nella rassegna partecipano i gruppi Collettivo Giocosfera, Teatro Gioco-Vita e il Teatro dei Burattini di Torino.⁵⁴⁷

L'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Salerno ospita, poi, il Seminario Nuove Tendenze in cui figuravano come relatori: Filiberto Menna, Tommaso Trini, Achille Bonito Oliva, Angelo Trimarco, Franco Quadri, Italo Moscati, Aldo Rostagno, Gordon Rogoff, Germano Celant, Franco Cordelli, Paolo Puppa, Adriano Apra, Maurizio Grande, Filippo Bettini, Rino Mele, Mario Serenellini, Gioacchino Lanza Tomasi, Mario Bortolotto, Giampiero Cane, Edoardo Sanguineti, Furio Colombo, Corrado Augias, Alberto Boatto, Il Portico.

La stagione del Teatro-Immagine segna, a livello editoriale, il riavvicinamento di Giuseppe Bartolucci con Magdalo Mussio che pubblicherà nella sua raccolta «Altro», *La donna stanca incontra il sole* del

⁵⁴³ F. Cordelli, *Dall'immagine all'immaginario a Mantova*, «Paese Sera» del 11 novembre 1973, ora in *Teatroltre. Scuola Romana*, (a cura di) G. Bartolucci, Roma, Bulzoni editore, 1974, Cap. Avvertenza sulla scuola romana, pp.15-16

⁵⁴⁴ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 36-37

⁵⁴⁵ G. Bartolucci, *Mutations. L'esperienza del Teatro Immagine*, Pollenza-Macerata, Out of London Press, la nuova foglio editrice, 1975, p. 6

⁵⁴⁶ Per le prime due edizioni della Rassegna-Incontro «Nuove Tendenze-Teatro Immagine» di Salerno vedi anche Italo Moscati, *Nuove tendenze '73-74*, in «La scrittura scenica», n.10, Roma 1975, pp.33-43.

⁵⁴⁷ Il cartellone della II edizione è presente in *Ricerca tre*; catalogo-supplemento al «Notiziario dello spettacolo», periodico dell'ETI, (a cura di) Alfonso Spadoni, anno XVII, maggio 1974, p. 150

Carrozzone curata da Bartolucci, le edizioni degli Atti di Convegno di Salerno e Mantova *Uso, modalità e contraddizioni dello spettacolo immagine* e l'antologia *Mutations. L'esperienza del Teatro-Immagine*.

Magdalo Mussio, collaboratore storico di Marcatrè per il quale aveva elaborato una grafica ispirata alla rivoluzione russa, con i caratteri di font diversi e grosse righe nere, aveva conosciuto Bartolucci probabilmente, nell'ambito di quella fucina sperimentale che fu la casa editrice Lerici che aveva pubblicato la traduzione di Barthes di Bartolucci e che pubblicava, dopo averla acquisita da una casa editrice genovese, anche la rivista del Gruppo 63.

Il contatto con Mussio si era approfondito in occasione della pubblicazione de *La scrittura scenica* per l'editore Lerici dal momento che la serie dei Marcalibri in cui uscì il volume di Bartolucci era curata proprio da Magdalo Mussio il quale, da parte sua, ne aveva particolarmente curato la veste editoriale e grafica.

Mussio era particolarmente attratto dalle arti della scena, cosicché si era impegnato anche nella prassi spettacolare in qualità di scenografo e regista. Fu suo per esempio, il montaggio scenico e la cura degli elementi visivi per Majakovskij & C. alla rivoluzione d'ottobre, uno spettacolo collage sul teatro russo d'avanguardia del Teatrogruppo di Genova e la regia di Carlo Quartucci.⁵⁴⁸

In un saggio su Magdalo Mussio, Lamberto Pignotti per descriverne l'operato ricorreva al concetto di "pittura verbale" ricalcandola e simmetricamente invertendola rispetto a quella di "poesia visiva".

Adoperando con cautela l'idea di "pittura verbale", si può concordare con Pignotti quando afferma che Mussio tenta in vario modo di forzare l'immagine a diventare immaginazione ragion per cui il materiale verbale, con la sua presenza fisica e il suo invadere lo spazio, risulta immagine sottomessa alle leggi della rappresentazione pittorica.⁵⁴⁹ Non è un caso, allora, che i due volumi sul Teatro-Immagine, siano nati da questa combinazione di scrittura scenica, teorica e grafica, in cui la risultante grafica, appunto, al di là di essere una mera componente aggiuntiva, risulta essere un ulteriore processo di espansione del movimento scaturito dalla scena che, fatto proprio dalla pagina, si condensa in una scrittura visiva pregna di essenzialità, con una grafia che non si impone e con l'accostamento armonico e non violento di elementi dai toni misurati per cui, al limite, ci si può imbattere in una pausa di pagina bianca come visualizzazione fisica di un pregnante silenzio.

Dopo un'edizione di passaggio come quella del 1975, alla quarta edizione del Festival «Nuove Tendenze» di Salerno il concetto di "Teatro-Immagine" appare già consunto e lascia il posto al nuovo lessico della «Post-Avanguardia».

Il teatro della Post-Avanguardia

Nel Luglio 1976 si svolge sempre a Salerno la quarta edizione del Festival delle Nuove Tendenze sotto il dominio del nuovo termine di riferimento. Quattro sono gli spettacoli che risultano, all'analisi, emblematici della nuova inclinazione scenica: si tratta di *Rusp Spers* di Leo De Berardinis e Perla Peragallo con il Teatro di Marigliano, *La rivolta degli oggetti* di La Gaia Scienza, *Autodiffamazione* di Simone Carella/Teatro Stranamore e *Il giardino dei sentieri biforcati* de Il Carrozzone.⁵⁵⁰

Negli artisti della Post-avanguardia Bartolucci rintraccia i sintomi di un teatro di "contestazione assoluta" che assume i toni dell'auto-contestazione, della messa in crisi, cioè, del modello stesso dell'avanguardia e del teatro immagine in particolare. La perdita del prodotto, in quel contesto, assume un valore centrale, essendo lo spettacolo rivolto soprattutto alla sua condizione performativa, essendo la scrittura tutta risolta in un evento che è transitorio non perché estemporaneo o casuale, ma in quanto

⁵⁴⁸ Notizia tratta dal cartellone dell'Associazione Nuovo Teatro pubblicato in appendice, come inserzione pubblicitaria, sulla rivista «Teatro» di Bartolucci, Capriolo e Fadini. «Teatro» Anno II, n.2, autunno-inverno 1967-68, p.158

⁵⁴⁹ L. Pignotti, *Magdalo Mussio, un maestro di "pittura verbale"*, Reti Dedalus, «Luogo Comune», Novembre 2007 http://www.retidedalus.it/Archivi/2007/novembre/LUOGO_COMUNE/mussio.htm

⁵⁵⁰ R. Giorgi, *A proposito di Postavanguardia. Salerno IV Rassegna teatro nuove tendenze*, «La scrittura scenica-Teatroltre», n. 14(1976), pp. 93-96

risultato di un processo di decostruzione analitica del linguaggio e di accensione esistenziale. In quel contesto, la dissezione del prodotto in nome del processo è condotta ai limiti estremi.⁵⁵¹

Nasce così, in risposta alla commissione di «intervento didattico», *Il giardino dei sentieri biforcati*⁵⁵² del Carrozzone che fungeva da passo intermedio tra una fase appena passata e un presente in via di (s)definizione del gruppo. È Franco Quadri a ricordare con dovizia di particolari quella serata-avvenimento, quando tra i suoi *Materiali per una non-introduzione* appunta:

«Analogamente nell'*unicum* realizzato dal Carrozzone al Festival di Salerno nel luglio scorso, continuava ancora a sussistere un'unitarietà, magari non appariscente, di contenuti. *Il giardino dei sentieri biforcati* - questo il titolo della serata - era stato commissionato con un povero contributo come «intervento didattico», e in pratica fungeva da passo intermedio tra l'ieri e l'oggi del gruppo. Pure lì i brani erano scollegati, e un attore seduto tra gli spettatori interveniva a *correggere* con impulsi a vista i movimenti dei colleghi sulla scena, sottolineando la precarietà e l'improvvisazione della proposta, ma tutti confluivano su diversi piani d'intensità in una stessa rabbiosa negazione dei padri, quelli teatrali - attraverso la citazione (e il rifiuto) di raffigurazioni esemplari dei «maestri» [nota: Grotowski, il Living Theatre, Wilson: la riproduzione di alcune loro scene canoniche veniva via via sepolta sotto una pioggia di farina, e quindi congelata e rimossa], coinvolgendo parimenti uno sfogo esorcistico nei riguardi del passato del gruppo [nota: L'apparizione di una figura uscita dalla *Donna stanca incontra il sole* era fatta oggetto in un momento angosciosamente emozionante di un attacco di aggressività sadica da chi di quello spettacolo era stato il «narratore».] - e quelli reali - attraverso attacchi violenti emblematici o diretti, eseguiti a volte mediante l'uso del proprio corpo. La dialettica interna si affidava a un duplice ordine di riscontri: tra un'analisi delle situazioni condotta con freddezza laboratoriale e scontrollate esplosioni fisiche attinte alla body-art (il ragazzo che si taglia, il «padre» invaso dai vermi,...); tra il ricorso a materiali inanimati *elementari* (la terra, l'acqua, il fuoco, più l'aria) o comunque *naturali* (la carne viva, il sangue, il latte, il vino, la paglia, ...), e la presenza ritornante di *animali veri*, magari tenuti a cordetta come accadeva all'uccello bianco e all'uccello nero, ma soggetti a movimenti spontanei, a cospetto tutti del corpo dell'attore. Se questo confronto arrivava a giovare dell'imprevisto, ciò si verificava sulla base di un'immissione di dati simbolici e umorali».⁵⁵³

L'edizione 1976 fu caratterizzata, poi, da una presa di posizione contestatoria di Leo e Perla che nel corso della rassegna occuparono il Teatro Verdi, predisposto a ospitare il loro *Rusp Spers* (Rospì sperduti)⁵⁵⁴ così come anche gli altri eventi. Scriveva, subito dopo quegli accadimenti Bartolucci: «Certi scarti, certe collusioni, come quella di Leo De Berardinis e Perla Peragallo a Salerno, in occasione della quarta edizione della Rassegna, con l'occupazione del teatro e con la pretesa di gestirlo politicamente, a nome e per conto di sé e dei gruppi, mi pare che vanno riferiti ad un disagio, ad una delusione, nei confronti di una *politica culturale* ancora per fortuna abbozzata e senza premeditazione, che voglia o non possa fare scelte, e che quindi tenda a non vivere la contraddizione, quanto a mediarla (da un lato le istituzioni, dall'altro le cooperative, dall'altro ancora gli sperimentali, e poi l'animazione e altro ancora), all'insegna di una liberalità che finge di dare spazio e vantaggi a tutti, ma che in sostanza tradisce alternative e mutamenti, ora dando credito all'arte ed alle sue manifestazioni borghesi, ora premendo il dito sulla piaga del consumo degli spettacoli, ora persino lasciando adito a tentativi,

⁵⁵¹ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani* in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 81

⁵⁵² *Il giardino dei sentieri biforcati*. Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Luisa Saviori, (Alga Fox), Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi, Laura Salvi. Performance tenuta a Salerno, Teatro Sipario, dalle ore 0 alle 5,30 della notte dal 13 al 14 luglio 1976 a chiusura del Festival delle Nuove Tendenze. Notizia tratta da F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 539. Un'altra recensione dello stesso Quadri a *Il giardino dei sentieri biforcati* in F. Quadri, *La Politica del regista*, vol. I (A-M), p. 81

⁵⁵³ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 59-60

⁵⁵⁴ *Rusp Spers* di Leo De Berardinis e Perla Peragallo. Interpreti: Leo De Berardinis, Perla Peragallo, Sebastiano Devastato, Luigi Finizio, Nunzio Spiezia, Vincenzo Mazza, Maurizio Gambacorta. Teatro Verdi, 13 luglio 1976

peraltro sospettati di spontaneismo e come tali trascurati, di rovesciamento del modo di produrre e di gestire la cultura dal basso tendenzialmente».⁵⁵⁵

Rusp Spers, «ambientato in un paradiso fornito di bar, telephono e toilette, risonante di un dissestato dialogo inutile e scatologico spesso reso inintelligibile dalle maschere spaziali che gli attori indossavano, sotto una pioggia ossessiva di note pianistiche ciclicamente cancellate dall'erompere di uno sciacquone, si era arenato al traguardo della seconda replica all'ultima edizione del Festival di Salerno, in un teatro occupato dalla stessa compagnia. Dopo il prolisso primo tempo trascorso nella semioscurità di un nulla glaciale e paralizzante, questo documento d'impotenza si riapriva su un palcoscenico svuotato e coperto di paglia, dove galleggiava soltanto il globo luminoso della Terra lontana. Senza neanche più sapere se erano morti o vivi in un mondo di morti o di vivi, Leo e gli altri là si rotolavano tra gli sterpi come larve di Beckett nel fango, sputando contro la terra -come pochi mesi prima nel rifacimento della *Faticosa messinscena dell'Amleto* su quei fantasmi di loro due giovani che un tempo avevano strappato il consenso del Convegno di Ivrea-, invocando a turno il giorno o la notte, come Hamm in *Fin de partie*, senza che il cambio di luci delineato da questo alternarsi riuscisse a mutare il corso di un'irreversibile angoscia esistenziale».⁵⁵⁶

Proprio l'esistenzialismo nel senso di un vissuto che assaliva gruppi e individui-artisti alla ricerca di un'esperienza privata, unito a una volontà di rifondazione del fare teatrale che agiva per autodiffamazione,⁵⁵⁷ esaurimento e depauperizzazione degli elementi formali comportava, da un lato, l'allontanamento sempre più radicale e progressivo dalla sperimentazione dei primi anni Settanta in Italia ed in particolare dalla retorica organizzatasi all'insegna dell'uso dell'immagine, dall'altro lato, invadendo lo spazio-ambiente sotto l'egida della concettualità e della progettazione, portavano ad una ulteriore manovra di fuga-avvicinamento del teatro con le arti figurative⁵⁵⁸ di cui la post-avanguardia condivide la tensione e il movimento.

In quell'anno, complice la nomina di Giorgio Manacorda ad assessore della cultura della città di Cosenza, il Festival della Post-avanguardia viene ripreso nella città calabra così da dar vita a una seconda tappa ravvicinata di indagine sul teatro analitico-patologico-esistenziale.

La rassegna intitolata «Postavanguardia/Intervento didattico» si svolse a Cosenza dall'8 al 13 Novembre 1976 nell'ambito della fase finale del progetto Contaminazione Urbana che l'amministrazione comunale aveva intessuto nel territorio ed era curata all'unisono da Giuseppe Bartolucci e Franco Cordelli.

La rassegna era composta da due sezioni. Una di interventi-spettacoli in cui erano stati coinvolti il Teatro Nuova Edizione con *Straparola* di Luigi Gozzi, il duo Remondi-Caporossi con *Richiamo e Sacco* in video, il Gruppo Altro con il seminario interdisciplinare *Intercodice*, Il Teatro Stran'amore e La Gaia Scienza insieme per la prima di *Luci sulla città*, Giorgio Marini con *Sproloquio*, La Gaia Scienza con *La rivolta degli oggetti* e Il Carrozzone con un primo studio di *Storia di vampiri*⁵⁵⁹ intitolato, per l'appunto, *Presagi del vampiro*.⁵⁶⁰

Una seconda sezione era composta da un articolato *Seminario sul lavoro intellettuale (dalla produzione artistica alla dimensione sociale)* coordinato da Giorgio Manacorda con interventi di Alberto Asor Rosa per le arti, di Alberto Abruzzese per il cinema, di Manfredo Tafuri per l'architettura, di Giuseppe Bartolucci per l'animazione, di Walter Pedullà per la letteratura e di Italo Moscati per il teatro.⁵⁶¹

⁵⁵⁵ G. Bartolucci, *Dove va l'avanguardia*, «La scrittura scenica-Teatroltre», n. 14 (1976), p. 91

⁵⁵⁶ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 45-46

⁵⁵⁷ G. Bartolucci, *Dove va l'avanguardia*, «La scrittura scenica-Teatroltre», n. 14 (1976), pp. 87-88

⁵⁵⁸ G. Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.163

⁵⁵⁹ Le indicazioni di cartellone sono ricavate da «La scrittura scenica-Teatroltre», n. 14 (1976), p. 84

⁵⁶⁰ *Presagi del vampiro – Studi per ambiente*. Testo e regia degli attori che sono: Vera Bemoccoli, Marion D'Amburgo, Alessandro Lombardi, Federico Tiezzi, Luca Abramovich, Luisa Saviori, Teresa Saviori, Pierluigi Tazzi. Cosenza, Palestra dello Spirito Santo, 13 novembre 1976, a chiusura della Rassegna Postavanguardia / Intervento didattico. Notizia tratta da F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. II, p. 539

⁵⁶¹ G. Bartolucci, *Prefazione a Post-avanguardia*, «La scrittura scenica-Teatroltre», n. 14 (1976), p. 86

Dal punto di vista degli interventi spettacolari, la rassegna mostra al suo interno due anime a seconda del prevalere, all'interno del lavoro, degli aspetti analitico-esistenziali o di quelli, pure convergenti, di una progettualità concettuale sull'ambiente da contaminare.

Nel polo di una predominante analogico-esistenziale si situavano così i *Presagi del vampiro – Studi per ambiente* del Carrozzone, sintesi e punto d'arrivo di un momento d'abbandono al patologico, fissato come un'alternanza calcolata di attese e di eventi in cui, ad un certo punto, entrava in campo l'imprevedibile sotto forma di incendio appiccato con rischio personale da uno degli attori a una lamella d'alcool distesa dal giaciglio su cui stavano altri due attori, fino alla gente con il risultato della distruzione, ricondotta al piano emblematico, di una parte degli arredi scenici usati.⁵⁶²

Sulla stessa linea, anche *Sproloquio* di Giorgio Marini, annunciato e non effettuato, può essere letto, come un intervento didattico essenzialmente analitico-esistenziale. Lo fa, di fatto, Quadri scrivendo: «alla Rassegna di Cosenza del novembre '76 Giorgio Marini non annuncia uno spettacolo, ma uno *Sproloquio* che è un discorso sullo spettacolo, da distendersi sull'arco di molte ore; e poi per rendere più estrema la sua opzione si astiene perfino dal presentarsi. Il che non cambia sostanzialmente nulla, perché è proprio come se il non-spettacolo si fosse fatto: e anzi paradossalmente arriva a costituire forse l'esempio più emblematico di «rappresentazione» nei canoni dell'ultima neonata scuola, che non chiamerei come ci si è affrettati a fare per bisogno definitorio o reclamistico post-avanguardia, pur riconoscendo nei suoi esponenti – in un grado che forse non s'era prima verificato nella storia di questa neo-avanguardia – un linguaggio non solo superficialmente comune, perlomeno nelle sue basi e nella radicalità dei rifiuti: no prima di tutto allo «spettacolo» inteso come prodotto, no alla sua ripetibilità, no alle strutture (e quindi all'alienazione dei predecessori o dei contemporanei con le loro smunte operazioni da vetrina), no all'attore da usare come strumento professionale, no al messaggio, no all'ideologismo di copertura, no finalmente alla tradizione della routine teatrale, per riferirsi piuttosto a parentele con le arti figurative – e su tale scia emerge la tendenza alla concettualizzazione, a rendere programmatico quell'orientamento *metateatrale* già riscontrato in Carmelo Bene, l'affermazione cioè della tendenza non a fare teatro ma a lavorare *sul* teatro».⁵⁶³

Esemplarmente posti sull'altro polo, di una predominante, cioè, di contaminazione progettuale dell'ambiente erano gli interventi didattici presentati da La Gaia Scienza e Stran'amore cosicché se la giovane formazione di Corsetti-Solari-Vanzi agiva operativamente sullo spazio intrecciandolo di corde utilizzate, oltre che per le funamboliche esibizioni degli attori, per esprimere anche a livello di ambiente, una frantumazione risultante dalla presenza nel lavoro di alcuni particolari oggetti, una forma di modellazione spaziale è ancora più evidente in *Luci della città*,⁵⁶⁴ una grande composizione luminosa di Simone Carella nella Palestra dello Spirito Santo.

Illuminazione e fasci di luce operavano analiticamente creando in modo concreto un nuovo ambiente col quale si rapportavano, insieme, attori e spettatori e nel quale Barberio Corsetti e compagni si addentravano coraggiosamente con il loro andare e venire, il loro passeggiare, agire naturalmente e costruire per intervalli,⁵⁶⁵ tenendo testa bravamente alla presenza degli spettatori, ora ponendosi a ridosso loro sospettosamente, ora consenzienti del tutto.⁵⁶⁶

Così, se per Franco Quadri, «sempre riferendoci a Carella, qui piuttosto ci troviamo in assonanza con un suo momento posteriore, quando – congedati degli attori che si erano inavvertitamente tramutati in

⁵⁶² F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 66-67

⁵⁶³ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, p. 56

⁵⁶⁴ *Luci della Città*. Simone Carella, Giorgio Barberio Corsetti, Marco Solari, Chiara Moretti, Roberto De Angelis, Rossella Or, Sandro Figurelli, Alessandra Vanzi, Ulisse Benedetti, Nunzia Camuto, Sandra Zaroni, Ettore Sciuba, Giorgio Piredda, Nello Barti, Mario Romano, Marco Del Re, Domenico Bianchi, Sandra Urbani, Gianni Dessì, Bruno Ceccobelli. Cosenza, Rassegna Postavanguardia / Intervento Didattico, Palestra dello Spirito Santo, 11 novembre 1976. Notizia tratta da G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.191

⁵⁶⁵ E. Bargiacchi, *Il cammino della Gaia Scienza*, «La scrittura scenica-Teatroltre», n. 22 (1980), p. 52

⁵⁶⁶ G. Bartolucci, *Su alcuni modi di lavorare della postavanguardia*, «La scrittura scenica-Teatroltre», n. 14 (1976), p. 123

interpreti come gli umani in transumani nell'*Invasione degli ultracorpi*, per lavorare senza paura di tradimenti o di travisamenti su un paesaggio esclusivamente di cose e di architetture – il progetto ideale diviene per lui un'operazione di completamento o di modifica del luogo-oggetto che ne costituisca un'interpretazione, come a Cosenza l'immissione nella sede scelta per lo svolgimento di *Luci della città* di elementi che ne raddoppino e in certo modo chiariscano sia pure soggettivamente lo spazio»,⁵⁶⁷ un identico lavoro di invasione-contaminazione dello spazio, quello urbano principalmente, sembra da Cosenza in poi -e sicuramente per un quinquennio- connotare l'operato critico-organizzativo di Giuseppe Bartolucci.

La post-avanguardia si dà, allora, da un lato come propaggine estrema dell'avanguardia (vera e propria ultima avanguardia del secolo), dall'altro come sua negazione in nome dei valori del contemporaneo che appaiono extra-teatrali (l'accelerazione percettiva, la dissoluzione dell'opera, la performatività soggettiva, il "sentire metropolitano" e la decostruzione analitica del linguaggio).⁵⁶⁸

Disseminazioni metropolitane

Iniziano così nel 1977 tutta una serie di azioni di disseminazione di segni teatrali in spazi urbani in cui lo scontro, sulla scia della lettura de *L'invention du quotidien* di Michel De Certeau è dato dalla devianza tra itinerario fisico e itinerario mentale, tra spazio trovato e spazio inventato in cui il fare teatrale agisce, in un'ottica di rifondazione, contemporaneamente per marginalizzazione di senso e impossessamento di spazio.⁵⁶⁹

La prima di queste iniziative, ideata da Bartolucci, Ulisse Benedetti, Simone Carella e Franco Cordelli fu *La città del teatro. Iniziative di ii* che si svolse in vari luoghi romani (Beat-Orte, stanze private, Stadio Olimpico, Cinecittà, Cavalcavia di Tor di Valle, Stazione di San Pietro, Piscina del Foro Italico) dal 20 al 30 dicembre 1977.⁵⁷⁰

Proseguendo una ricerca intrapresa proprio nella stagione 1976-77 dal Beat 72 per cui Carella e compagni avevano eliminato lo spazio platea-scena per svolgervi esperienze di utilizzo ambientale per fasci di luce e soluzioni anti-interpretative di misurazione, le *Iniziative di ii* si propongono come una proliferazione-irradiazione di atti mentali di creazione teatrale ora impegnati ad aggredire il tessuto urbano e ad edificare, al suo interno, uno spazio immaginario e senza radici⁵⁷¹ in cui arte e quotidiano si intrecciano e contaminano vicendevolmente.

La prima formazione a mettersi in gioco era stata la coppia Marco Del Re-Cecilia Nesbitt che in una campagna presso Orte, "scivolando in un tenero verde, lungo un pendio affondante nell'azzurro, tra pecore e pastori, a passo sospeso e quotidiano" avevano dato vita a una prova sentimentale di dialogo presto reinserita in un contesto di artificio e quindi di disseminazione di quotidiano e di alterato.

La seconda azione, svoltasi in due tempi, era progettata da La Gaia Scienza in casa e sui tetti di via Flaminia 259. In un primo tempo l'azione si svolgeva in un appartamento privato in cui Giorgio Barberio Corsetti e compagna stabilivano "un contatto impossibile, per trasgressioni minime di movimento e di azione, su una linea di silenzi e di sonorità commiste" alla "presenza di un vecchio senza filo di discorso e però ricco di parole". Il secondo tempo, invece, si svolgeva sulle terrazze e sui tetti di quel civico di via Flaminia dove Alessandra Vanzì e Marco Solari "in un groviglio di mattoni e di

⁵⁶⁷ F. Quadri, *Materiali per una non-introduzione*, in id., *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol. I, pp. 43-44

⁵⁶⁸ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani* in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 67

⁵⁶⁹ G. Bartolucci, *Con e per la Gaia Scienza delle "Cronache Marziane"*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.162

⁵⁷⁰ G. Bartolucci, *Iniziative di ii*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.155. Le date sono discordi. Nello stesso articolo, alcune pagine più avanti, Bartolucci stesso riporta la serie di eventi della *Città del teatro* come svolgentisi tra il 16 e il 23 dicembre 1977. Vd. Ivi, p. 158

⁵⁷¹ G. Bartolucci, *Iniziative di ii*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.158

terrazze, di antenne televisive e di passaggi obbligati, su una luce al neon tragica” “si lanciavano accordi da uno strapiombo all’altro, con precipitose cadute e con attese prolungate, sotto un cielo divorante”.

Un’altra azione progettata e non effettuata fu quella di Dino Giacalone che aveva pensato al lancio di se stesso dal cavalcavia di Tor Quinto mentre un camion percorreva la strada alla velocità di quaranta chilometri orari. Ma Giacalone, in tunica militare e postosi al centro della strada si rifiutò all’ultimo di saltare non dando soluzione né all’angoscia né all’interesse mediatico né tanto meno all’incoraggiamento affettuoso di artisti-amici che imperversavano su di lui.

Il Number One, invece, veniva aggredito da due gruppi napoletani, il Teatro Oggetto di De Fusco-Roberti e Spazio Libero di Lucariello, l’uno illuminando un triangolo di marmi, dopo un buio di passi e di frasi, l’altro ricamando una storia di padri in un ricordo senza enfasi tra proiezioni di viaggi e cerimonie, musiche romanticheggianti e giocattoli in azione.

Allo Stadio Olimpico, nell’intervallo di una partita Roma-Genoa, Mario Romano a passo di marcia era uscito dal sottopassaggio e, affrontando un pubblico di quarantamila spettatori, aveva piantato la sua asta nel campo, per poi sparire e tornare a riprendersela a tre minuti dall’inizio della ripresa provocando qualche ombra di dubbio e commenti indefinito tra gli spettatori.

All’interno del Beat72, Fabrizio Del Bosco e Fabrizio Varesco per quattro giorni avevano sottratto ogni armamentario e strumentazione dello spazio creando un dispositivo teatrale che, grazie anche alla dilatazione del tempo, era in grado di scarnificarsi rivelando una assenza-presenza precisa e indifesa.

Alla Stazione di San Pietro, nel tunnel di passaggio della Piazza, Gianni Dessì offriva allo sguardo brani illuminati di scrittura che, per la procedura in cui erano dati, in un susseguirsi sensitivo di tracce scritte sul soffitto del tunnel, non potevano concatenarsi in racconto, ma davano piuttosto luogo all’impossibilità di descrivere un’azione che non voleva darsi in pasto all’evidenza.

Allo Piscina dello stadio Olimpico alcune ragazze avevano creato una serie di apparizioni-ombra che si svuotavano di ogni effettualità confessando la non artisticità dell’intervento nel momento in cui la luce tornava a illuminare lo spazio, mentre la passeggiata avviata dalla gradinata della basilica di S. Maria Maggiore fino al Beat 72 per iniziativa di un io anonimo non lasciava alcun segno nello spazio e nella memoria se non la traccia di quell’incrocio di inesistenze umane.

Per due giorni il Carrozzone aveva poi aggredito un vecchio pastificio di Via degli Ausoni, la prima sera proiettando su un muro una visione di pancia di donna nuda a terra, con una eco di frase ripetuta a lungo ininterrottamente e un segmento di luce che traforando il corridoio portava allo spazio dell’azione a poco a poco trasudante violenza in un trittico di energie che si condizionavano e si esaltavano sino all’esaurimento ed alla prevaricazione. La seconda sera, invece, il gruppo esibiva tragicamente, sotto lo sguardo di un paio di volumi di ghiaccio inondati da una luce azzurrina, un accumulo di azioni semplici, lineari, riflesse su un video, per l’infrangersi di parole che mitigavano quanto era avvenuto il giorno prima.

Così ciò che veniva fuori da questo tracciato di azioni anonime, non era una nuova idea di performances urbane stravaganti o devianti, quanto un vissuto onirico-immaginario da parte di tanti *ii*, soggetti rivendicanti la legittimità di un agire e di un sognare che traducevano in azioni e proiezioni mentali il loro desiderio di incidere il tessuto rappresentativo della Città. Scriveva, infatti, Bartolucci: «L’aggressione allora appartiene al regno dei desideri, dei sogni, e meno a quello della descrizione della realtà; più al dominio dell’immagine e meno a quello di un comportamento. Tanto è vero che i titoli stessi delle iniziative (approssimando la sera, il caminetto di marmo, una notte sui tetti, ombra diurna, l’illuminato, acqua ridente ecc.) si ritagliano per trasparenza e per inafferrabilità; e gli stessi luoghi (Beat-Orte, stanze private, Stadio Olimpico, Cinecittà, Cavalcavia di Tor di Valle, Stazione di S. Pietro, Piscina Foro Italico) nella loro identità contengono un’immaginerietà di fondo. Ne viene un tracciato che ognuno deve svelare e riconoscere, sia nelle sorprese della sua reale effettuazione, sia nelle ragioni che esso comunque impone».⁵⁷²

Il Freddo/Caldo nella Reggia di Caserta

⁵⁷² G. Bartolucci, *Iniziative di ii*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.159

Nel 1979 grazie alla collaborazione con il Teatro Studio di Caserta Bartolucci progetta e organizza la Rassegna «Freddo/Caldo» che si svolse dal 22 al 24 giugno nella fastosa reggia vanvitelliana e nel suo magnifico parco. Nel presentare la rassegna come momento di infelicità produttiva dopo la messa a morte precosse della post-avanguardia, Bartolucci scrive:

«Il lavoro artistico della post-avanguardia si è rappreso, congelato, dunque, di fronte ad un'azione quotidiana tragicamente *calda*, ed il suo *freddo* analitico è stato invano scomposto dall'esistenza, dal privato. Così i conti non tornano più: la linea freddo-caldo tende ad individuarsi oggi in una specie di trauma permanente e non ricomponibile; ma qualsiasi modalità si usi lungo tale linea se ne esce respinti e sconfitti. La realtà è troppo lucida e tesa, l'arte è troppo severa e implosiva. Così si è traditi in tutti i sensi, nel produrre e nel riflettere, nell'analizzare e nel patologizzare.

Da quest'ottica promuovere un *incontro* è un segno di pazzia, tanto esso è inutile in partenza e senza sbocco. (...) Freddo-caldo in questo senso ha come sottotitolo "alle origini della tragedia" i terremoti dell'analisi, gli scompensi della devianza, sono ora vissuti, ed esposti primordialmente, trasversalmente, come materiali da parete, come elementi di *mostra* a guisa di tracce di fuoco, di nevrosi di impotenza, senza alcuna prova di riscatto esistenziale, di risorsa stilistica. Insomma a Caserta nella più fastosa e perduta reggia meridionale, si è invitati per perdita, si è destinati all'esaurimento, non tanto per sperpero quanto per ineffettualità. (...) C'è chi arriva dal nord, i campani sono privilegiati, da Roma scendono nomi nuovi. Se Dio vuole i padri sono stati quasi tutti divorati: anche i critici invitati saranno tutti indiscreti o quasi. Avremo un pubblico indifeso e ringhioso (senza universitari di ordine o operatori pubblici). La garanzia (come richiedono i tempi) è tutta in mano al lavoro artistico».⁵⁷³

E in effetti nella rassegna di Caserta i nomi più quotati del Nuovo teatro non erano presenti, con l'eccezione di Giorgio Barberio Corsetti, che si presentava, però, senza la formazione della Gaia Scienza, ma accompagnato da Ennio Fantastichini., con cui si era prodotto nella performance *Il ladro di Bagdad*.

I milanesi Roberto Taroni e Luisa Cividin nella sala dell'Istituto di Storia Patria della reggia mettevano in campo un'azione di relativizzazione del tempo sospeso, modificato e raddoppiato tra l'azione presente (la distruzione dal vivo di una sedia operata da Roberto), l'evento passato (l'azione registrata di una distruzione di sedia proiettata da Roberto) e il futuro (una sedia con le gambe tagliate presente sulla scena in modo quasi angosciante). Il loro *Tempo reale* rappresentava un originale uso teatrale di vari audiovisivi –film e video– che diventavano protagonisti come gli stessi attori con cui si rapportavano.⁵⁷⁴ *Miami* di Dal Bosco-Varesco ben si adattò alla sala dell'Istituto di Storia Patria, utilizzandone gli arredi e proiettandone sulla parete laterale le immagini di film tratte da *Lassù qualcuno mi ama*, con Paul Newman e diapositive che ben contrappuntavano l'immobilità dei due trentini seduti sul divano e i loro rapidi movimenti (quasi tic o spezzoni di film).⁵⁷⁵

Il Teatro Studio di Caserta si era prodotto in un lavoro apparentemente minimal, basato su uno schermo bianco con un neon che, poco dopo il tramonto, si illuminava di rosso e si metteva in relazione con una pulsante proiezione rossa. In realtà, in lontananza, alcune persone apparivano chiaramente e misteriosamente indaffarate intorno ad una macchina cosicché *Lotus Seven 2600* si sviluppava nella mente degli spettatori prima di prendere consistenza con la ripetuta corsa in direzione del pubblico della macchina che scaricava uno per volta Toni Servillo e gli altri componenti del Teatro Studio, tutti in bianco con cravatta nera e occhiali scuri, oltre ad una vamp stile Hollywood.⁵⁷⁶

Sulla stessa linea i gruppi napoletani. Falso Movimento di Mario Martone aveva disposto sul prato e sul cielo della Reggia una prestazione aeromodellistica sicché lo spettacolo era costituito dal rapporto fra le acrobatiche evoluzioni degli aeromodelli teleguidati e il pubblico sul prato (il significativo titolo *Theatre Functions Terminated* si scomponeva e ricomponeva, essendo scritto a parole separate sulle magliette di alcuni attori-spettatori). Vittorio Lucariello, invece, di Spazio Libero in *Magic Record* limitava la sua

⁵⁷³ G. Bartolucci, *Freddo-Caldo alle origini della tragedia*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 170-171

⁵⁷⁴ E. Bargiacchi, *Passaggio a sud-ovest: Alle origini della tragedia*, «Segno», n. 13 (ottobre 1979) pp. 36-38

⁵⁷⁵ E. Bargiacchi, *Passaggio a sud-ovest: Alle origini della tragedia*, «Segno», n. 13 (ottobre 1979) pp. 36-38

⁵⁷⁶ E. Bargiacchi, *Passaggio a sud-ovest: Alle origini della tragedia*, «Segno», n. 13 (ottobre 1979) pp. 36-38

funzione a quella di speaker, mentre i piloti professionisti davano vita ad una vorticoso corsa di moto intorno al laghetto dei cigni⁵⁷⁷ su un anello naturale con tanto di box e accessori di marca.⁵⁷⁸ E ancora Giles Wright e Ezio Ballerini con *Il manoscritto ritrovato nel 4000* facevano diventare attori, loro malgrado, alcuni partecipanti che con delle radioline ricetrasmittenti tentavano una impossibile comunicazione. Il gruppo milanese Oh-Art, composto da Antonio Saletta, Marina Bianchi e Oliviero Ponte di Pino, che trasformava la sede di via Majelli del Teatro Studio per proporre, con *Marina's Ciefoplastic Pops*, un'azione nevrotica e sdipanata tra stanzette combacianti e irregolari.⁵⁷⁹ Il The-a-tre formato da cinque ragazze -Ippolita Avalli, Caterina Casini, Monica Gazzo, Gloria Guasti e Marzia Mealli, reduci da esperienze di teatro alla Maddalena- avevano proposto una piena utilizzazione serale del magnifico parco con il loro *Demetra good-bye..* La rassegna si concludeva, poi, nella notte di domenica 24 giugno con la performance di Benedetto Simonelli che, con riferimento alla data, giorno di San Giovanni, aveva proposto nei Giardini della Flora, di lato al Palazzo Reale, *Midsummer Night's Dream*.⁵⁸⁰ Al di là degli interventi artistici sintomatici di un'incipiente "nuova spettacolarità", vera protagonista della rassegna casertana era stata una nuova critica contraddistinta per passaggio generazionale e qualità di intervento prelude anch'essi di una nuova modalità di intendere l'accostamento ad un'opera teatrale. La manifestazione, che prevedeva interventi di giovani artisti presentati da giovani critici, tutti appena usciti dall'università e generalmente "irregolari" come prestazione "professionale", e quindi ancora in grado di dominare o sfuggire "la perversità" comunicativa della recensione obbligatoria e indistinta-⁵⁸¹ aveva mostrato chiaramente il suo disagio di fronte ad una situazione di passaggio e di transizione, una situazione ribollente sul piano creativo che sottolineava l'esigenza e l'urgenza di rivedere completamente sia gli strumenti critici che i meccanismi pubblici di intervento. Emblematici a questo riguardo si erano rivelati gli interventi dei due critici di "Paese Sera": Enrico Fiore di Napoli che, con una simpatica messa in scena, aveva operato la sua "trasgressione" trasformando la presentazione del Teatro Studio di Caserta in una sorta di poetica, narcisistica autocitazione (scritta "da un punto imprecisato di una lontanissima/vicinissima galassia") e Andrea Ciullo che, con sole cinque parole ("mi avvio verso il mare"), aveva espresso la sua intenzione -poi attuata- e la sua artistica reazione alla difficoltà di estrinsecare il suo ruolo. Altri interventi, ciascuno riferito ad un gruppo, di Lorenzo Mango, Rossella Bonfiglioli, Giulio Di Martino, Oliviero Ponte Di Pino, Gianni Manzella, Carlo Infante, Serenella Romano, erano stati preceduti da una relazione di Claudio Marchese, giovane studioso dell'Università di Pavia, che aveva centrato il tema del sottotitolo della rassegna (Alle origini della tragedia), sottolineando l'importanza di Artaud e la validità del suo richiamo a valori originari forse non perduti e recuperabili con un teatro non più sottomesso al dominio della parola.⁵⁸²

Estate 1979: L'effimero Teatrale/ Parco Centrale "Il meraviglioso urbano"

Sempre nel 1979, Bartolucci era stato chiamato dall'Archi e da Patrizia Sacchi che lavorava alla programmazione dell'Estate Romana di Nicolini a predisporre, con Adriano Mordenti, un servizio fotografico e la mostra sugli *Spazi Cantina*, luoghi della rivolta teatrale negli anni Sessanta che, dopo essersi moltiplicati selvaggiamente nei primi anni Settanta, andavano cambiando decisamente fisionomia quando addirittura non si limitavano a sparire silenziosamente come il caso del circolo La Fede di Nanni-Kustermann a Porta Portese, da poco tornato ad essere un deposito di marmi.⁵⁸³

⁵⁷⁷ E. Bargiacchi, *Passaggio a sud-ovest: Alle origini della tragedia*, «Segno», n. 13 (ottobre 1979) pp. 36-38

⁵⁷⁸ G. Bartolucci, *Sulle nuove spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 170-171

⁵⁷⁹ G. Bartolucci, *Sulle nuove spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, pp. 170-171

⁵⁸⁰ E. Bargiacchi, *Passaggio a sud-ovest: Alle origini della tragedia*, «Segno», n. 13 (ottobre 1979) pp. 36-38

⁵⁸¹ G. Bartolucci, *Sulle nuove spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p. 171

⁵⁸² E. Bargiacchi, *Passaggio a sud-ovest: Alle origini della tragedia*, «Segno», n. 13 (ottobre 1979) pp. 36-38

⁵⁸³ *Spazio cantina. Materiali di ricerca. Presentazione della mostra*, in R. Nicolini F. Purini, *L'effimero teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p.78

L'effimero teatrale, questo il titolo del volume di Purini-Nicolini dedicato alla programmazione teatrale del Meraviglioso urbano, contiene un saggio di Bartolucci che traccia con sguardo impetuoso e cinico una stagione oramai conclusa della sperimentazione teatrale, tra ex-protagonisti non più in grado di rinnovarsi e giovani sperimentatori audaci e presuntuosi che non riescono a trovare un modo giusto di porsi in questione.

«L'Altro Teatro»: critica attraverso la televisione

Il 1979 si presenta, per Bartolucci, nonostante o forse proprio per le declinazioni prese dalla rassegna Freddo/Caldo di Caserta e dall'esperienza di Meraviglioso urbano a Roma, un anno teatrale "infelice". Lo ammette lui stesso ancor prima di aprire la rassegna di Caserta, quando scrive:

«Da tanti anni una stagione così infelice per il nuovo teatro non capitava che fosse sotto così stretto giudizio. L'infelicità è nei modi di lavorare e negli impatti inesorabili. Leo e Perla ci ammoniscono dall'alto (o dal sotterraneo) del loro senso artistico devastato; Simone Carella addirittura l'infelicità produttiva la fa sua strutturalmente; infine il Carrozzone sulla strada dello squilibrio permanente si butta addosso crimini non solo mentali. Ora gli impatti sono dentro il lavoro (e fuori) e fanno da leva per disastri interni ed esterni. Persino la critica matura si lascia prendere dallo sgomento subendo duri riscontri personali.

Quella più giovane finge di stare al gioco del massacro non sai per derisione o per disgusto (accontentandosi di briciole e di lamentele). Insomma i tempi duri per la postavanguardia sono arrivati, e chi non li aveva previsti ha perso mente e attività».⁵⁸⁴

Sempre nel 1979, come abbiamo visto, Bartolucci era stato chiamato a predisporre, con Adriano Mordenti, il servizio sugli *Spazi Cantina*. In realtà per Bartolucci *Spazio cantina* viene a configurarsi come «un materiale di ricerca» il che vuol dire che «non è una storia delle cantine, quante ne abbiamo dimenticate, e quelle dopo il Settanta sono ancora di più, è un itinerario attraverso il superfluo e l'effimero urbano nei confronti di un lavoro che si è svolto, sotto il livello di abitabilità necessario e duraturo, contro ogni aspettativa dell'ufficialità. Per urbano qui è da intendersi il disinteresse, la afasia del potere culturale ed amministrativo. Gli anni del benessere per fortuna hanno questo risvolto eroicomico delle cantine (ma il folclore è bruciato dalle energie impiegate)».⁵⁸⁵

Così, da questa strana congiunzione di infelicità e di dispendio, di dissipazione di energie da parte dei teatranti e da un'afasia del potere culturale ed amministrativo, Bartolucci aveva teorizzato un movimento di "guerriglia metropolitana, ove il nomadismo conta come attacco e fuga, come accerchiamento e imprevedibilità; e ciò che conta è il non farsi sorprendere da giudizi e il non farsi riconoscere sul fatto. Se ciò significa navigare nell'effimero, o nello spreco, come pur viene teorizzato qui a Roma da Purini e dal suo gruppo, è pur vero che tale spettacolarità provoca scompensi e rotture tra la gente e le istituzioni, tra gli artisti e i committenti, su cui occorre meditare sia per il grado di riassorbimento che possono avere tali manifestazioni soprattutto se vengono condotte per perdita di energia e per mistificazione di soppiatto (qualcosa ci insegna il duo Nanni-Kusterman a Massenzio per disattenzione critica loro e per inadeguatezza di energia).

La simulazione: è lì, a portata di mano, e va affrontata, anzi va gestita completamente, in modo che non se ne traggano imitazioni o esasperazioni abbastanza negative e indecorose? Che fare? Una catastrofe in mezzo ai mass-media allora? Una tragedia comica dunque?».⁵⁸⁶

La risposta a quella domanda formulata nell'autunno 1979 doveva venirgli di lì a poco grazie alla figura di Nico Garrone con cui, Bartolucci, nel 1980 si getta in un'avventura che resta un unicum della sua

⁵⁸⁴ G. Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.169

⁵⁸⁵ P. Sacchi, *Architetti e teatranti*, in R. Nicolini F. Purini, *L'effimero teatrale*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p.76

⁵⁸⁶ G. Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in G. Bartolucci, L. Mango A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale. Materiali del teatro di ricerca*, Torino, Studio Forma, 1980, p.169

carriera: una critica militante dalla linea apparentemente innocua come quella del documentario, fatta sul mezzo di comunicazione di massa più forte al momento: la televisione.

Nasce così, davvero, come un atto di teatro di guerriglia metropolitano il progetto di «L'altro teatro», documentario televisivo in tre puntate di Nico Garrone, Giuseppe Bartolucci e Maria Bosio prodotto da Angelo Guglielmi nel 1980 e trasmesso dalla RAI nel mese di maggio dell'anno successivo.

Le puntate sono della lunghezza di un'ora ciascuna e vertono su tre punti nodali differenti: "I Protagonisti delle Cantine", "I Comici ed Altri Protagonisti" e "Teatro in Periferia e Festival dei Poeti".⁵⁸⁷

Un altro teatro nel segno dell'opposizione a quello manieristico dilagante e ineffettuale, un altro teatro come il negativo fotografico di un'attualità esistente, un altro teatro come modalità altra di ripartire per ripensare il teatro in un'epoca, contrariamente a quella dei primi anni sessanta, caratterizzata non più dalla ristrettezza e cecità dei circuiti di potere degli Stabili, ma da una cecità altrettanto debilitante o fruttuosa, a seconda della risposta di cui i teatranti si dimostrano capaci, come quella del benessere e dello spreco delle amministrazioni comunali e provinciali.

È Nico Garrone a ripercorrere idealmente le tappe ideative di quell'avventura in un articolo sul Tecno-teatro impuro di Andrea Balzola in cui ricorda quella prima sperimentazione radiotelevisiva e scrive:

«Nelle tre puntate dell'*Altro Teatro*, una storia delle cantine romane durante il decennio che corre lungo gli anni Settanta realizzata quasi a caldo, nell'82, per la sede regionale Rai con Giuseppe Bartolucci e Maria Bosio, la ricerca dei luoghi, alcuni già in via di cancellazione, le testimonianze dei protagonisti, il racconto dello spettacolo o la sua ricostruzione filmata per frammenti significativi, le interviste spesso trasformate in brevi scene televisive, creavano un ponte tra i due linguaggi dando al teatro una nuova vita mediatica. Tra le tante esperienze di quel decennio non c'era ancora la nascita del video teatro, ma nella lanterna magica del *Pirandello chi?* di Memè Perlini, ipnotica serie di quadri viventi in movimento realizzata con mezzi poverissimi e impregnata delle atmosfere pittoriche del cinema espressionista e surrealista, nelle alchimie visionarie della Scuola Romana del Teatro Immagine, soprattutto di Nanni e dello stesso Perlini con i loro cast di attori presi dalla vita (Rossella Or, Dominot, Bettina Best, Massimo Fedele), nelle indimenticabili performance cineteatrali di Victor Cavallo, nel Cioni Mario del primissimo Benigni, nella turbolenta, esplosiva kermesse di poeti varata da Simone Carella sulla spiaggia di Castelporziano, nei *Feux d'Artifices* di Balla duplicati (come un multiplo di Warhol) sempre da Carella al Beat 72, nelle vertigini del cuore coreografate sul tetto senza ringhiere di un palazzone di Via Flaminia dalla Gaia Scienza formata dal trio originario Corsetti-Solari-Vanzi (e così via sfogliando l'album dei miei ricordi sentimentali...). In questi eventi si annunciava già l'avvento prossimo venturo degli intrecci multimediali che con spettacoli come *Cuori strappati* della Gaia Scienza e *Tango glaciale* del gruppo napoletano Falso Movimento diretto da Mario Martone, ambientato nelle stanze di una Villa dei Misteri postmoderna interamente virtuale, o *Crollo nervoso* dei Magazzini di Tiezzi-Lombardi, melodramma intergalattico di Argonauti surfers ritmato dallo slogan *prendi l'onda* e racchiuso nell'empty

⁵⁸⁷ L'ALTRO TEATRO di Giuseppe Bartolucci, Maria Bosio, Nico Garrone. Regia Maria Bosio. Prodotto da Angelo Guglielmi 1980, 60'.

Prima Puntata «I Protagonisti delle Cantine»: Piero Panza, Giancarlo Nanni, Manuela Kusterman, Pippo Di Marca, Dominot, Massimo Fedele, Giuseppe Bartolucci, Meme' Perlini, Fiammetta Baralla Bettina Best, Rossella Or, Ulisse Benedetti, Simone Carella. Trasmissione 11/05/1981

Seconda Puntata «I Comici ed Altri Protagonisti»: Giuliano Vasilico', Carmelo Bene, John Francis Lane, Bettina Best, Victor Cavallo, Dacia Maraini, Roberto Benigni, Carlo Verdone, Donato Sannini, Leo De Berardinis, Perla Peragallo, Lisi e Silvana Natoli. Trasmissione 18/05/1981

Terza Puntata «Teatro in Periferia e Festival dei Poeti»: Beppe Ciullo, Simone Carella, Dino Giacalone, Sargentini, Benedetto ed Esmeralda Signorelli, La Gaia Scienza Barberio Corsetti, Alessandra Vanzi, Marco Solari, Festival dei Poeti di Castel Porziano Gregory Corso, John Giorno, Alan Ginsberg, Valentino Zeichen, Renato Nicolini, Festival dei Poeti Piazza di Siena, Franco Cordelli, Beppe Bartolucci, Victor Cavallo, Bebetta Campeti, Meme' Perlini, Leo De Berardinis. Trasmissione 25/05/1981

room, la navicella spaziale di un monitor, avrebbero segnato il momento di passaggio dagli anni '80 agli anni '90 sotto il segno di un incontro-scontro con i Giganti della Montagna mediatici della Società dello Spettacolo: una rivoluzione morbida, un soffice sasso scagliato dall'Altro Teatro novello Davide contro Golia».⁵⁸⁸

«L'Altro Teatro»⁵⁸⁹ fu anche un modo nuovo, televisivo, appunto di creare storia del teatro, montando insieme materiali passati e presenti, contestualizzando un certo momento del teatro di ricerca, ripercorrendone tappe all'indietro e in avanti. una storiografia del teatro colto nel suo fieri ai limiti della cronaca rischiando, per l'appunto, di apparire tale, ma dimostrando alla lunga di essere solo un altro modo di fare un altro teatro o meglio un altro modo di fare storia del teatro paradossalmente non ponendosi alla distanza se non altro temporale, ma proprio in una rischiosa militanza critica al passo con i tempi.

Paesaggio metropolitano

Il 1981 è l'anno della rinascita di Bartolucci al post-moderno. Organizzando un'ampia rassegna alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, Bartolucci invita pensatori, artisti, intellettuali e critici a indagare il concetto e i volti di un concetto quale quello di Paesaggio metropolitano. Ne nasce un evento che vedrà la Galleria d'Arte Moderna diventare per due mesi, dal 30 dicembre 1980 al 1 marzo 1981, un punto di riferimento importante per vedere e ascoltare i risultati dei discorsi più avanzati sull'argomento. «Paesaggio metropolitano. Arti/Teatro, nuova Performance-Nuova Spettacolarità» accolse al suo interno gli interventi inediti di Jean Baudrillard, Alberto Boatto, Franco Cordelli, Gillo Dorfles, Marcello Fabbri, Vittorio Fagone, Maurizio Ferraris, Enrico Ghezzi, Jean-Francois Lyotard, Filiberto Menna, Italo Moscati, Achille Perilli, Gianni Pettana, Carlo Sini, Silvana Sinisi, Federico Tiezzi e tanti altri.

Narni Opera Prima

Nel 1984 Bartolucci crea il Festival Nazionale Città di Narni «Opera Prima». Promosso con l'importante sostegno e coinvolgimento delle amministrazioni locali, Narni Opera Prima è coordinato artisticamente da Giuseppe Bartolucci che è anche il presidente della giuria del Premio, ma è formata da un notevole gruppo di studiosi e critici quali Antonio Attisani, Giorgio Sebastiano Brizio, Titti Danese, Nicola Garrone, Carlo Infante, Gianni Manzella, Lorenzo Mango, Velia Papa, Marco Palladini, Maurizio Grande, Giuseppe Manini, Dario Evola e Valentina Valentini.

Ricorre nel Premio, come già nei Festival della Post-Avanguardia, l'importanza per Bartolucci di creare e avvalersi di una rete di osservatori le cui curiosità e competenze interdisciplinari allargano il raggio di incidenza e di presa del Premio. È Bartolucci stesso a sottolineare questo aspetto quando, presentando la collaborazione che nel 1988 lo vede tornare a Chieri come responsabile, questa volta, di una sezione del Festival legata al Narni Opera Prima, scrive:

«Per questo rinato festival di Chieri, «giovane per i giovani» com'era la sigla di allora, in un'edizione zero da me curata con lo Stabile di Torino e la Provincia (Racanicchi in testa) non potevo che rimettere la mano, stare a ridosso di quel che succede, per gli anni novanta, tra i «giovani per i giovani». Una novità

⁵⁸⁸ N. Garrone, *Il tecno-teatro impuro di Andrea*, in A. Balzola, *Una drammaturgia multimediale, con note di N. Garrone, A.M. Monteverdi, O. Ponte di Pino*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009 ora online all'indirizzo <http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=120&ord=9>

⁵⁸⁹ Un estratto-montaggio della trasmissione televisiva della durata di trenta minuti è ora disponibile come contenuto extra nel dvd del film *Estate romana* di Matteo Garrone. *Estate romana* / un film di Matteo Garrone ; sceneggiatura Matteo Garrone, Massimo Gaudioso ; con la collaborazione di Attilio Caselli ; musiche Banda Osiris ; fotografia Gian Enrico Bianchi. - Roma : Fandango home entertainment, ©2009. - 1 DVD video (87 min.) ; in contenitore, 19 cm. (Contenuti speciali: «L'altro teatro», materiali da un programma televisivo che indaga il teatro d'avanguardia, a cura di Giuseppe Bartolucci, Maria Bosio e Nico Garrone, prod. Italia 1980, durata 30 min).

rispetto a quegli anni è data dalla necessaria disponibilità a liberalizzare l'osservazione, le scelte, e cioè a mettere in campo il maggior numero di esperti, di critici, di studiosi, di operatori. (...) Il Festival di Narni è costituito da un bel numero di critici, strategicamente disposti per tutt'Italia, e tendenzialmente curiosi di quel che succede nel campo della ricerca. La novità rispetto agli anni in cui la responsabilità della scelta ricadeva su un paio di personaggi chiave, per esempio Quadri e io stesso e qualcun altro, è data dalla varietà per così dire dei critici di questi anni novanta, sia come intendimento che come età. La nostra epoca infatti, da fin de siècle oramai, non è più di tendenze, né di padri, quanto invece di orientamenti e di panorami. Le scelte di Narni allora hanno la possibilità, non dico la sicurezza, di setacciare il meglio di quel che succede, e quindi di esporre gruppi e spettacoli, nel loro primo fiorire, nel loro verde agire, come artisti, come opere».⁵⁹⁰

Il Festival nasce in concomitanza con i primi segnali di esaurimento della tendenza post-avanguardia e con l'insorgere di una personalità sempre più forte della componente spettacolare che torna a porsi come un tutto unico o opera.

Il 1984 indicava, infatti, alcuni crinali superati. Al di là della visualità che tendeva, sempre più, a strutturarsi in coreografia; il testo, come anche nella Biennale di quell'anno promossa da Franco Quadri, tornava a riproporre se stesso come momento «altro» di coagulo di una corporeità, vitalisticamente esaurita, per il troppo indagare, per il troppo richiedere alla centralità dell'occhio. In quella prima edizione, quindi, tra i partecipanti al Premio furono assegnati cinque ex aequo, indice di una certa difficoltà a distinguere un primeggiare nella diversificazione di direzioni del nuovo colto nella sua fase germinale.

La prima edizione segnala quindi Andrea Renzi e Licia Maglietta per il lavoro attoriale, Parco Butterfly per il teatro-danza, Tradimenti Incidentali come gruppo ancora in bilico tra arti visive e irruenza corporale, il *Baby Budd* di Graffeo con un attore perliniano, Innocentini, impegnato a confrontarsi con un lungo, strutturato, monologo, e la performance *King Kong* di Guidarello Pontani come ripristino dei valori al senso effimero dell'irripetibilità.

Nel 1985, invece, anche qui in sintonia con un respiro che aleggerà anche alla Biennale di Venezia diretta da Quadri, è il teatro-danza ad attirare l'attenzione di critici, ricercatori e fruitori, con la rivelazione dell'esemplare *Cortili* di Sosta Palmizi, mentre tra i finalisti si segnalano anche Fabrizio Monteverdi e Enrica Palmieri con *Bagni Acerbi*. Dall'altro lato, sulla scia del rinnovato concentrarsi di alcune sperimentazioni intorno al testo, riscuoteva un certo successo di critica e di pubblico *Il giardino grigio* di Alessandro Tognon della compagnia modenese Tir. Nascono in questa seconda edizione due premi, uno espressamente dedicato alle sperimentazioni tra teatro e video assegnato quell'anno a *Romolo und Remo* della Societas Raffaello Sanzio e un altro premio dedicato alla personalità di Francesca Alinovi, tragicamente scomparsa due anni prima, e che viene conferito a *Le piante* di Padiglione Italia. Nel 1986 il premio Alinovi è conferito al Fiat Teatro Settimo per *Esercizi sulla Tavola di Mendeleev*, mentre il Narni Operaprima-video viene assegnato in ex-aequo a *Perfidi Incanti* di Mario Martone girato per la Rai Campania e a *Woyzeck* di Gustavo Frigerio per Spaziozero. Ma le segnalazioni maggiori riguardano *Et Chorus* che il romano Stravagario Teatro ha tratto da Maeterlinck, uno studio preparatorio per *Le serve* di Genet di Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa e *Tempo d'arrivo* tratto da Shepard dell'Out-Off. Sulla scia di quel sintomo di testualità delle prime due edizioni, il 1986 mette in luce un sempre più dichiarato orientamento verso la messa in scena di testi altrui. Sintomatica, una componente di espressività femminile si rivela attraverso la scrittura-interpretazione di Fiamma Lolli e Daria De Florian in *Mostro!!!* e del lavoro autoriale-attoriale di Ermanna Montanari in *Confine*.

Ed è proprio questa componente del femminile a incidere maggiormente nella composizione della successiva edizione di Narni Operaprima per cui, il 1987, presenta uno scenario fatto quasi tutto di attrici-autrici tra cui emerge la scrittura di Daria De Florian con *Diluvio*, la prestanza attoriale di una solista quale Susanna Dini, l'eccellenza formale del bergmaniano *La camera rossa* di e con Silvia Pasello/Silvia Bevilacqua/Isabella Della Ragione/Maria Grazia Madruzzo mentre Cesare Ronconi ottiene il premio Alinovi per le fisicità *nature* e il calore arcaicamente africano trasmesso dalle interpreti

⁵⁹⁰ G. Bartolucci, *Per chi e come lo «spazio di emergenza» in Festival di Chieri 1988*, Catalogo del Festival, (a cura di) R. Alonge, P. Bertetto e R. Bianchi, Rosenberg & Sellier, 1988, pp. 15-16

di *Rividi Abbracci*. Per un altro filone di ricerca il festival segnala anche la sottile espressività immateriale di Giardini Pensili con *Corrispondenze Naturali*.

Per l'edizione 1987 Bartolucci organizza il convegno «Teatro e Politica» con il quale impone un'attenzione critica al lavoro dell'ultima generazione di artisti auspicando ed invocando nuove prospettive di lavoro e nuove circuitazioni destinate alla ricerca.

Nel 1988, accanto al Teatro del Disamore e a Stravagario Teatro, la giuria del premio segnalava tre lavori: *Martèn* di Piccolo Paralelo Porto Atlantide, *Rub-Romagna più Africa uguale* delle Albe e l'opera prima *Deliri* della Ditta Fratelli Guerriero. Opere che, con due azioni della Raffaello Sanzio, vincitori del Premio Alinovi 1988, e dei Tradimenti Incidentali, formavano il cartellone di quella quinta edizione del Festival.⁵⁹¹

Lo spettatore critico

Nel 1985 si segnala un progetto didattico che Bartolucci organizzò e svolse a Roma, al Metateatro e al Piccolo Eliseo, dal 19 marzo al 3 maggio del 1985 in collaborazione con la RAI-TV: si trattava di «Sulle tracce del moderno : lo spettatore critico».⁵⁹²

La scrittura scenica, già nel suo primitivo darsi nel 1968, aveva sancito un ruolo centrale dello spettatore che, in quanto inevitabilmente coinvolto in un processo semiotico e trovandosi i fronte alla frantumazione del linguaggio e ad un'opera instabile, priva di referenti esterni a sé, è chiamato a uno sforzo di integrazione, ad un atto critico che diventa parte integrante dell'opera.

Lo spettatore critico è, allora, l'unico spettatore possibile, l'unico lettore in grado di accedere ad una costruzione spettacolare che, altrimenti, resterebbe muta. È una situazione spiazzante, questa, per la critica professionale, la quale rischia di perdere di significato e di ruolo se non sa, di pari passo con l'esperienza artistica, ripensare i suoi statuti.⁵⁹³

Se l'atteggiamento tecnico-formale aveva operato uno scarto decisivo nella lettura-comprensione-ricomposizione dell'opera, ora Bartolucci sente una nuova esigenza che in lui diventa, sempre più, attitudine incarnata. Si tratta per il critico di non fermarsi al livello interpretativo, ma di disporsi in un atteggiamento partecipativo, operazionistico addirittura. Scriveva Bartolucci, infatti, già nel 1969 «Tale critica è allora operazionistica nel senso che non si accontenta di descrivere gli elementi tecnico-formali della “struttura”, ma anche è indotta a partecipare alla stesura della stessa, in virtù di una conoscenza razionalizzata del processo di svolgimento. È chiaro che una volta entrato in questo ordine di idee e una volta concentrato in questa “duplicità”, un critico diventa sempre meno osservatore “falsamente” disinteressato, per supposte condizioni di obiettività, come capita a ogni tendenza critica di derivazione di “valore”, alla ricerca del “bello” e del “non bello”; e altresì diventa sempre meno osservatore “falsamente” specializzato, per privilegio di appartenere agli addetti ai lavori, come capita a ogni tendenza critica riduttrice di “significati” per pratica esterna.

L'obiettività e la professionalità, vengono ora conglobate dalla estensione della duplicità del procedimento, nel suo sviluppo in movimento e in autoriflessione, l'obiettività divenendo azione stessa e la professionalità potendo essere agita e distaccata contemporaneamente».⁵⁹⁴

⁵⁹¹ Le cinque edizioni del Festival sono state ricostruite dal catalogo del Festival di Chieri con cui il Premio Narni Opera prima aveva, in quell'anno, avviato una collaborazione per sostenere la circuitazione dei segnalati al premio. G. S. Brizio, *Una avventura che è «specchio chiaro» di cinque anni di un emergente nuovo-teatro in Festival di Chieri 1988*, Catalogo del Festival, (a cura di) R. Alonge, P. Bertetto e R. Bianchi, Rosenberg & Sellier, 1988, pp. 113-117

⁵⁹² *Sulle tracce del moderno : lo spettatore critico : Metateatro e Piccolo Eliseo, dal 19 marzo al 3 maggio '85 / da un'idea critica di Giuseppe Bartolucci*. Provincia di Roma, Assessorato alla P.I. e Cultura ; Associazione Metateatro ; in collaborazione con la RAI-TV. Sul front.: Progetto didattico/Confronti 85. [S.l. ; s.n., 1985] (Roma : Studio tipografico) Il testo è, per la consultazione, di difficile reperibilità. Al momento il Catalogo centrale OPAC ne segnala due sole collocazioni di possesso: una inerente la Biblioteca dell'Attore di Genova, l'altra la Biblioteca provinciale di Roma.

⁵⁹³ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani in La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 82

⁵⁹⁴ G. Bartolucci, *Al di là della critica tecnico-formale*, in Id., *Teatro-corpo teatro-immagine*, Padova, Marsilio, 1970, pp. 90-91

Diventa allora una critica complice, “operazionistica” come diceva Bartolucci, coincidente in qualche modo con quel critico “operatore politico” teorizzato in quello stesso lustro degli anni Sessanta da Mario Raimondi.⁵⁹⁵

È in altri termini una critica militante che non si limita a frequentare da estranea il contemporaneo ma partecipa assiduamente alla sua edificazione.⁵⁹⁶

In questo l'incontro con il concetto di moderno che Bartolucci elabora a partire dagli anni Ottanta è altrettanto fondamentale. Scrive Lorenzo Mango a proposito:

«All'inizio degli anni Ottanta Bartolucci (come amava spesso fare per illuminare in modo apodittico le sue posizioni) affidò questo suo sentire –rispetto alla critica ma anche rispetto al teatro – ad uno slogan, che diceva di aver ricavato da Schlemmer ma che, francamente, negli scritti dell'artista tedesco non mi è stato mai possibile rintracciare: il contemporaneo è il moderno di domani.(...) Ebbene in quel momento, quando il discorso critico è spinto ai suoi estremi, appare chiaro come l'affermazione e la difesa della contemporaneità siano quanto più gli sta a cuore; una contemporaneità non più intesa come un accidente di cui liberarsi al più presto (come faceva e fa la nostra accademia che nutre nei suoi confronti più di un sospetto e di un pregiudizio) ma come un valore. Anzi come il valore più prezioso perché è la contemporaneità di oggi che riuscirà a sancire la tradizione di domani».⁵⁹⁷

Se lo storico interviene allora su un materiale già definito, su un contemporaneo già assunto nei parametri passati del moderno, compito del critico è quello, invece, di lavorare per creare quel moderno di domani, di cogliere gli inizi, si individuare lo scarto e la novità dell'opera prima che questi siano universalmente riconosciuti. La critica è ciò che accompagna l'opera che le spiana la strada, che la dota di senso. Qualcosa che vive in simbiosi con le dinamiche interne dell'opera stessa, senza perdersi totalmente in essa, ma parlandone, in qualche modo, la stessa lingua.⁵⁹⁸

L'accompagnamento delle ultime generazioni.

Il caso Societas Raffaello Sanzio

«Antefatto

Quando sopraggiunsero a Roma, quelli della Società Raffaello Sanzio avevano per le mani una performance, un'azione, più oscura che chiara, più di maniera che di vita; e così io me ne ero andato nei pressi di Piazza Vittorio, un tardo pomeriggio a scovarli, penso di essere stato il primo o tra i primi a ricevere messaggi loro, da Cesena: e loro venivano da me, nei sotterranei del Teatro Argentina, già forti di loro convincimenti di arte e di vita, e da me lontani allora, che so, per sensibilità tipo Gaia Scienza, o modernità tipo Falso Movimento, salvo che io avevo già intravisto in loro, nei quattro cavalieri dello spirito e della morte, la stessa luce, la stessa innocenza, la stessa forza, la stessa grazia dei ragazzi del Carrozzone di tanto tempo prima. Naturalmente la performance, l'evento era di una impossibile innocenza, seppure di totale adesività, e i quattro vi si buttavano a pancia sotto per così dire, senza riguardo, senza rete, con un esito non soltanto imperfetto ma tendenzialmente indefinito, e con passaggi di cultura che si diffondevano e si infiltravano dappertutto a scapito delle ferite e delle trasgressioni, che i quattro pur vi introducevano passionatamente.

Poi sono arrivate le incursioni romane, alla Piramide, e altrove, e le prove di quelli della Raffaello Sanzio hanno cominciato a ronzare attorno agli orecchi e sugli occhi dei spettatori, di qualche critico, sempre più numerosi, più attenti; da poche stagioni eccoli allora diventare punto di riferimento, gruppo da inseguire, per via della loro precipitazione artistica e del loro comportamento di vita, insomma eccoli avere fedeli, ammiratori, seguaci, oltre che conservare e accumulare sospettosi, riottosi, oppositori.

In queste pagine ho voluto percorrere, ferire criticamente il lavoro della S.R.S., e mettere in luce il colore del tempo che esso ha assorbito e fatto suo, per tutti noi, quel gioco voglio dire artistico, e quel senso filosofico innato, che viene fuori dalle opere, dai discorsi, dagli interventi, dagli spettacoli della S.R.S.

⁵⁹⁵ C. M. Pensa, *Discussioni oziose su un inesistente nuovo teatro*, «Il Dramma», n. 371/372 (1967), p. 117

⁵⁹⁶ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani* in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 83

⁵⁹⁷ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani* in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 64

⁵⁹⁸ L. Mango, *Il contemporaneo è il moderno di domani* in *La scrittura scenica di Giuseppe Bartolucci*, (a cura di) Lorenzo Mango, «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 48 (ottobre-dicembre 1998), p. 64

Il metodo seguito non fa a meno delle opere, degli anni, ma li assorbe e li ripropone, e tuttavia come non farsi venire innanzi le facce, i respiri, l'amicizia, la sintonia, con Romeo, con Paolo, con Chiara, soprattutto con la Castellucci, il loro irrompere sulla scena, il loro saper aspettare, la loro irriducibilità, la loro sicurezza, a titolo di merito e di testimonianza di quel colore del tempo al quale essi hanno collaborato e per il quale queste pagine hanno ragione di esistere». ⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ G. Bartolucci, *Il colore del tempo nel lavoro della Società Raffaello Sanzio*, in G. Bartolucci, *Testi critici. 1964-1987*, (a cura di) V. Valentini G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 333-334

Cap. IV

Un tracciato contemporaneo

Il Critico Impuro

Il manifesto del Critico impuro fu stilato nell'ottobre 2003 da un gruppo di critici formato da Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchettini, Cristina Ventrucchi. Il gruppo si era riunito a Prato dal 10 al 12 giugno 2003 nell'ambito del festival **Contemporanea03-Lo spettacolo e le arti delle nuove generazioni**, realizzato dal Teatro Metastasio Stabile della Toscana. Dopo una serie di discussioni, arrivò all'enucleazione di alcune tematiche chiave di cui sentivano l'urgenza di rimettere in questione posizioni acquisite o definizioni abitualmente condivise.

Da una divisione delle tematiche da sviluppare, concesse per particolari affinità di percorso o di sentire critico, nacquero i primi materiali del manifesto del critico impuro poi rielaborati e collettati, in vista della pubblicazione sulla rivista *Lo straniero*, dall'organizzatore dell'incontro sulla critica Andrea Nanni, e da due critici dell'insieme Fabio Acca e Rodolfo Sacchettini.

Il Manifesto che metteva in campo le questioni dell'impurità del critico, della necessità di un sguardo interdisciplinare, il compito di proporre visioni forti, di eventuali corrispondenze o relazioni fra oggetti, ma fondate anche sulle discrasie, le distanze, le opposizioni, con sullo sfondo lo scenario sia della creazione (e del suo stato) sia del reale, l'onestà intellettuale a cui il critico è chiamato richiede una presa di posizione politica in rapporto alla tradizione, intesa non come mera usanza ma come viva trasmissione di cultura posero la questione di una rivisitazione in toto dello statuto del critico teatrale in seno alle dinamiche delle arti della scena e in rapporto a un valore e un sentire contemporaneo.

Il Manifesto del Critico Impuro venne subito accolto con una certa passione dalla comunità teatrale. Per i suoi contenuti e le sue messe in discussione, costituiva, dopo un apparente periodo di afasia sulla metariflessione critica perdurato per tutti gli anni Ottanta, un nuovo e imprescindibile momento di riattivazione della discussione intorno alla figura, modalità e funzioni del critico teatrale.

Il dibattito, però, si esaurì a livello di scrittura nel giro di alcuni mesi, ma grazie alla discussione innescata da Oliviero Ponte di Pino sul suo web-magazine "ateatro", i sottoscrittori del Manifesto del Critico Impuro riuscirono a chiarire e approfondire ulteriormente alcune parti e dichiarazioni del loro iniziale manifesto, portando così ulteriormente avanti il discorso di un ripensamento necessario del critico teatrale contemporaneo.

In appendice, riportiamo il manifesto del critico Impuro e le dichiarazioni epistolari successive apparse sul web-magazine "ateatro".

Gruppo di studio di "Culture Teatrali" (Università di Bologna)

Il Gruppo di studio di Culture Teatrali (università di Bologna) composto da Lucia Amara, Adele Cacciagrano, Piersandra Di Matteo, Tihana Maravic, Enrico Pitozzi e Annalisa Sacchi si è formato all'interno di un seminario interno promosso dal Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna in occasione della presenza del progetto *Tragedia Endogonia* nelle attività de *La Soffitta* per l'anno accademico 2004.

Dietro segnalazione del prof. De Marinis, a cui tutti i componenti del gruppo erano legati in quanto studenti prossimi alla laurea, neo-laureati o dottorandi che svolgevano la loro attività di ricerca sotto la sua supervisione, i componenti del gruppo seguirono il seminario interno al DMS tenuto da Claudia Castellucci, una delle fondatrici e anima teorica della Società Raffaello Sanzio di Cesena.

A conclusione del seminario, fu richiesto ai partecipanti di elaborare una tesi di scrittura scenica o altro elaborato teorico originale intorno alla visione degli spettacoli del ciclo *Tragedia Endogonia* presentati nell'ambito della programmazione della *Soffitta*.

In aprile, a un mese dalla consegna dei testi, il gruppo, inizialmente più allargato, si riuniva per una discussione assembleare delle tesi. Da quella riunione e sull'indicazione espressa da Claudia Castellucci

circa le tesi che avevano mostrato modi inediti e teoricamente fondati di leggere lo spettacolo, il Gruppo Università di Bologna si costituì.

Il Gruppo, che registra al suo attivo una conferenza tenuta a Cesena nel luglio 2004, la partecipazione alla 37.a edizione de La Biennale di Venezia diretta da Romeo Castellucci (*Pompei. Il romanzo della cenere*, 15-25 settembre 2005), un simposio sulla critica a Bologna nel giugno 2007, si riunì l'ultima volta a Fisco, il Festival internazionale dello Spettacolo Contemporaneo promosso da Xing nel 2008. Da allora, i percorsi si sono suddivisi anche se, fondamentalmente, tutti i componenti continuano a operare insieme secondo altre modalità e finalità di collaborazione all'interno del Gruppo redazionale legato alla rivista "Culture Teatrali" diretta da Marco De Marinis.

In Appendice gli scritti elaborati in occasione della 37.a edizione de La Biennale di Venezia diretta da Romeo Castellucci (*Pompei. Il romanzo della cenere*, 15-25 settembre 2005) e di un libro inedito su quella esperienza.

Altre Velocità

Il nucleo redazionale del gruppo **Altre Velocità** è composto da Valentina Bertolino, Lucia Cominoli, Alessandra Cava, Elisa Cuciniello, Agnese Doria, Lorenzo Donati, Graziano Graziani, Francesca Giuliani, Paola Gnesi, Lucia Oliva, Andrea Porcelluzzi, Rodolfo Sacchettini, Serena Terranova.

Costituito nel maggio 2005 sotto il coordinamento del critico teatrale Massimo Marino in occasione del festival Contemporanea05 del Teatro Metastasio di Prato, il gruppo è comparso per incursioni in eventi e rassegne sul territorio nazionale, attivando laboratori di scrittura critica e percorsi di visione e dialogo, come nel caso di Lavori in Pelle (Ravenna), Rizoma (Massa Carrara), Premio Riccione per il Teatro, tre edizioni di VIE Scena Contemporanea Festival di Emilia Romagna Teatro, Non ho mica vent'anni! (Longiano), comparando nel sito web dell'evento ospite, proponendo pubblicazioni e pagine giornalieri sui quotidiani locali. Le iniziative consolidate nell'ambito della consulenza critica sui contenuti artistici, sono la collaborazione triennale con l'associazione Cantieri e la rete Anticorpi (Emilia-Romagna) dedicata alla danza contemporanea, e la partecipazione come osservatorio critico permanente per Argo Navis, itinerari teatrali nella provincia di Rimini, progetto promosso dalla Provincia di Rimini in collaborazione con l'Associazione Arboreto di Mondaino.

Altre Velocità è un gruppo di osservatori e critici delle arti sceniche, impegnato a favorire un tessuto di relazioni fra le arti e la società contemporanee, guardando al teatro e alla danza di ricerca, agli artisti emergenti e al contesto internazionale. Altre Velocità opera come redazione 'intermittente' in festival, eventi, rassegne e stagioni, con approfondimenti su carta stampata e web, laboratori di scrittura critica, seminari e incontri, occasioni di confronto fra spettatori, artisti e operatori.

Il Gruppo **Altre Velocità** immagina e propone strumenti di analisi critica e divulgazione a curatori, enti e istituzioni culturali, e invita il pubblico alla condivisione dell'esperienza artistica e del pensiero critico, per uno spettatore partecipe dell'innovazione e della riflessione nella cultura del nostro tempo.

In appendice una trascrizione di puntata da Radio Zolfo. **Radio Zolfo: Nobotalk** a cura di Altre Velocità e Fanny & Alexander. Con Franco Quadri e Chiara Lagani (F&A), conduce Lorenzo Donati, interventi musicali dal vivo di Rigolò, puntata del 12 febbraio 2010

http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/radiozolfo5_home.htm

Silvia Bottioli (Tortona, 1978)

È studiosa, curatrice e organizzatrice teatrale.

Dottore di Ricerca in Storia delle Arti Visive e dello Spettacolo presso l'Università di Pisa, con la tesi *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo* (2006), è autrice della monografia *Marco Baliani* (Editrice Zona, 2005) e ha pubblicato saggi all'interno di volumi (tra i quali *Iperscene*, a cura di Mauro Petruzzello, Editoria&Spettacolo e *Studi per una rivoluzione. Nuove voci dal mondo della cultura*, a cura di Sara Bonini Baraldi, Franco Angeli) e studi o articoli su numerose riviste (tra le quali "Performance Research", "Hystrio", "Art'O", "Prove di drammaturgia", "Culture Teatrali", "Mont

Analogue”). Dal 2003 ha tenuto lezioni sulle arti performative contemporanee e sulla loro organizzazione presso le Università di Pisa e di Urbino e presso il Master in Eventi Culturali dell’Università Cattolica di Milano, e dal 2010 è Professore a Contratto del corso di Storia del Teatro e dello Spettacolo del corso di laurea triennale CLEACC dell’Università Commerciale Luigi Bocconi di Milano, dove collabora anche al Performing Arts Workshop del corso di laurea specialistica internazionale ACME. A partire dal 2003 ha curato diversi progetti critici e curatoriali, collaborando tra gli altri con Santarcangelo dei Teatri (dove ha collaborato alla direzione artistica nel 2004 e 2005), Emilia Romagna Teatro Fondazione, Ente Teatrale Italiano, IRIS/Associazione Sud Europea per la Creazione Contemporanea (di cui è stata coordinatrice nel 2005-2006), Masque Teatro/Crisalide. Dal 2008 al 2011 ha lavorato all’interno della Societas Raffaello Sanzio di Cesena, dove ha curato in particolare le produzioni di Chiara Guidi e i progetti del Teatro Comandini, e ha fatto parte, insieme a Rodolfo Sacchettini e Cristina Ventrucchi, del coordinamento critico-organizzativo del Festival di Santarcangelo 2009-2011 diretto da Chiara Guidi/Societas Raffaello Sanzio, Enrico Casagrande/Motus e Ermanna Montanari/Teatro delle Albe. Attualmente è direttore artistico del festival di Santarcangelo dei Teatri per il triennio 2012-2015. In appendice la trascrizione di alcune video-interviste del progetto critico “Conversazioni” (2008) realizzate da Silvia Bottiroli con i vincitori del Premio Tondelli 2008/2009 per il TTV Festival di Riccione.

APPENDICE I

INCONTRO COL LIVING THEATRE

a cura di Gerardo Guerrieri

terzoprogramma. L'informazione alla radio. ERI / EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA, 1970 (2), pp. 230-307

Il materiale che qui si pubblica, elaborato in tre trasmissioni del luglio 1968, proviene da una serie di registrazioni effettuate in occasione delle recite romane del Living Theatre per il Teatro Club, dal 10 al 14 maggio 1967, avvenute al Teatro delle Arti (e non al Teatro Parioli, com'è detto in Le Living Theatre, di Pierre Biner, pag. 197). Furono rappresentate Antigone e The Maids di Genêt: la prima fu registrata su nastro magnetico, e tale registrazione offre il destro alla seconda trasmissione, che consiste appunto di un'analisi dello spettacolo condotta, per così dire, sulla colonna sonora.

Si può osservare che la riduzione spettacolare che si verificava per forza di cose alla radio per la mancanza del «visivo», si accentua sulla pagina scritta dove manca anche il «sonoro»: resta il discorso critico-estetico sui moduli rituali. Da un punto di vista sociologico, più interessante appare alla lunga la serie di interviste con gli attori del Living: il tentativo di distinguere e porre in risalto le singole individualità di un gruppo che, nel suo giro in Europa, ha acquistato (ha detto Robert Brustein) una «unità quasi simbiotica».

Unità che significa diversità, e che, singolarmente americana com'è (la prefazione di Margaret Mead a Coming of Age in Samoa potrebbe servire da cappello alla nascita del Living, tanto le due esperienze sono nella loro carica antropologica simili quanto a situazione, impulso, carica e esperienza: di un tipo permanentemente americano), può servire di modello a un policulturalismo europeo nascente anch'esso alla ricerca di punti d'incontro costituiti da riti più che da determinati testi.

L'idea di partenza era intervistare tutti gli attori che componevano la compagnia in quel momento. Ho potuto intervistare, per ragioni di tempo ed altre, solo una dozzina: evidentemente, i leaders del gruppo, o per lo meno i più creativi. Ricordo con che aria di compatimento Judith Malinami guardò passando mentre interrogavo uno dei minori, come per dire: «Ma che vuoi che ti dica quello? Che vuoi sapere di più, dopo quello che ti abbiamo detto noi?». Con Julian fu impossibile intervistarlo in teatro: o montava le scene, o le smontava, o si truccava, o dirigeva le operazioni amministrative, ecc. Il «nagra» lo ebbe sdraiato sul suo lettuccio dell'albergo dietro piazza di Spagna: dalle altre camere arrivavano urla violente: una scena di gelosia tra due attori di estrazioni e razze diverse: pareva si volessero ammazzare; Julian Beck pausò un momento, tese l'orecchio, poi evidentemente ritenne che l'avvenimento fosse di normale amministrazione, e continuò il suo discorso col suo tono ascetico di guru.

Lo spettacolo nuovo di cui già si cominciava a parlare allora, Paradise Now, andò in scena un anno dopo, a Avignone, e provocò una mezza rivoluzione e, tra l'altro, la sconfitta elettorale del sindaco socialista. Scrisse Franco Quadri su «Sipario» (agosto-settembre 1968): «Il glorioso Festival di Avignone è morto il 28 luglio 1968 con un'ordinanza poliziesca che "per tutelare l'ordine pubblico" proibiva al Living Theatre di proseguire le recite di Paradise Now». Vien voglia di pensare, anche se assurdo, che la presenza del Living Theatre in Francia non sia casuale ma premeditata, tanto è puntuale e «provvidenziale», si direbbe, l'incontro. Comunque negli avvenimenti di maggio il Living Theatre ci ha sguazzato: quando Julian Beck dice che Paradise Now ha cambiato la sua vita, allude alla grande occasione di teatro e politica che si è conclusa nelle strade di Avignone con lo «sputtanamento» di Vilar e l'eversione del festival. Un colpo che evidentemente i Beck cercheranno di ripetere in qualche altra forma, e qualche altro posto (i Beck come il Che?).

(Dal punto di vista formale, non potendo qui analizzare Paradise Now, rimandiamo al numero di «Sipario» citato: lo spettacolo, come si vede dal prospetto «alchemico» riportato, si svolge secondo riti: da quello della guerriglia a quello della preghiera al rito dello studio, a quello dei rapporti universali o delle forze antagoniste, ecc. Questi riti si ampliano in visioni e sono accompagnati dalla ritualizzazione di avvenimenti di storia contemporanea).

Alla fase Avignone segue una fase americana: il ritorno in patria degli esuli. La mitologia del Living Theatre, e la sua capacità magnetica di far presa sui giovani ha causato varie reazioni: per taluni il Living era in ritardo sulle esperienze teatrali avvenute in quei quattro anni in America: ad es. il passaggio alla strada, il nudo, il teatro di guerriglia sono tutti elementi che il Living ha mescolato a volo nel calderone dei suoi riti, così come ha fatto passare per suoi alcuni procedimenti di Chaikin. Per altri invece il Living ha dimostrato di essere, ritologo e mitopoietico com'è, alla radice delle agitazioni e pronto a fomentarne altre. Robert Brustein («The New York Review of Books», 19 febbraio 1969), nel rivederlo, nota fra le sue caratteristiche «un fiero antagonismo contro tutti i testi drammatici che non potevano in qualche modo essere tradotti nel suo particolare programma anarchico»; che «la compagnia era diventata un organismo autogenerantesi e autoperpetuantesi, la cui esistenza era molto più importante di qualsiasi lavoro da rappresentare», che «i Beck non erano più interessati a produzioni teatrali coerenti: quel che li ossessionava era il loro programma missionario: convertire i pubblici, con qualsiasi mezzo, alla loro particolare marca di rivoluzionarismo»; che «malgrado tutti gli inviti a un "teatro libero" quel che risultava evidente era solo coazione e costrizione» («ho visto», dice, «a Yale, una studentessa che era salita sul palcoscenico a denunciare appassionatamente il Living Theatre, essere buttata fuori dalla scena da un gruppo di attori che l'abbracciarono in silenzio, e intanto le sbottonavano la camicetta, le tastavano le gambe e la baciavano sulla bocca»). Nel senso della «manipolazione delle menti» la compagnia aveva preso le qualità autoritarie che aveva una volta denunciato, e proprio quel carattere repressivo che l'aveva indotta quattro anni prima a lasciare gli Stati Uniti. C'è in Brustein un vero sgomento per il successo ottenuto

dal Living tra la giovane sinistra studentesca: «Il Living promette la teatralizzazione di rivolte universitarie, occupazioni ecc. e di tutti quegli altri numerosi gesti quasi-rivoluzionari coi quali gli studenti si vogliono persuadere di avere un peso nella loro epoca». Nel 1969 il Living torna in Europa, e un rapido passaggio a Roma è documentato a fine anno nell'intervento della polizia allo spettacolo di Paradise Now alla Casa dello Studente.

Nel gennaio 1970, dopo un'ultima recita a Berlino (come la Duse nel 1909) trapela la voce che il Living Theatre si sciogla (molti lo vorrebbero). Ma la realtà è diversa: si tratta di una fase ulteriore, di una «ristrutturazione»: di una ricerca di un nuovo pubblico (il non-public dei manifesti del maggio), di un proselitismo: gli atti degli apostoli.

Si tratta di tirare le somme dall'esperienza di Paradise Now, e formare nuovi piani d'azione. Allargare il Living, non scioglierlo.

Alla fine di Paradise Now – ha detto Julian Beck a Nicole Zand del «Monde» (11-12 gennaio 1970) – noi diciamo che bisogna liberare il teatro, liberare le strade, che bisogna «portare il teatro nelle strade». E noi abbiamo deciso di non fare più del teatro borghese nei teatri borghesi, nei luoghi dove il teatro esiste come prodotto di consumazione, ma di farne una nuova forma d'arma rivoluzionaria, che noi porteremo verso quelli che non hanno l'abitudine di andare al teatro, verso i diseredati della cultura, che sono sempre i diseredati economici e sociali.

Noi abbiamo dunque deciso di ristrutturare il Living. È così che stiamo in questo momento creando delle cellule per procedere alla ricerca di un nuovo teatro, e per far questo occorre innanzitutto vuotare i nostri cervelli di un'arte superata.

Noi diciamo ora alla compagnia che ciascuno di noi porta su di sé, sulle proprie spalle, la rivoluzione culturale.

Il Living, è evidente, - dice Julian Beck con un sorriso - è divenuto una istituzione culturale e una istituzione di consumazione. Le sale sono piene, gli impresari ci cercano perché con noi c'è profitto. Ora, una gran parte del pubblico viene, si siede nelle sue poltrone, e aspetta da noi lo choc. «Essi» comprano lo choc. E, in un certo senso, noi siamo veramente diventati le «puttane della cultura»: noi vendiamo noi stessi, vendiamo il nostro tempo, il nostro corpo, il nostro spirito.... Bisogna trovare un'altra soluzione per la nostra vita e il nostro lavoro.

Inoltre, il Living è una tribù di circa quaranta persone, più nove bambini, e questo gruppo esisteva secondo una sua logica perché aveva un prodotto da vendere che poteva più o meno dare da vivere a questa quarantina di persona...

Ora la compagnia si scinderà in tre o quattro «cellule»: i groupuscules del Living – dicono Julian Beck e la Malina, secondo la terminologia del «maggio». – Queste cellule potranno riunirsi ogni tanto per lavorare insieme, fare dei films, organizzare degli happenings nelle strade. Degli altri, alcuni resteranno in Europa, altri, fra i quali Julian Beck e Malina, probabilmente si recheranno negli Stati Uniti. Alcuni attori sono stati inviati in missione per studiare le possibilità di un lavoro politico: sono stati presi contatti coi sindacati. Sui mezzi di sussistenza di queste cellule («Non posso vivere senza denaro» si dice all'inizio di Paradise Now) non si sa ancora nulla di preciso.

Rifacendo, com'è suo solito, la storia del gruppo, Judith Malina ha detto:

Da Connection a Brig, a Mysteries, a Paradise... alla prossima, le tappe sono molto chiare. Il Brig ha spezzato il realismo di Connection sviluppando una tecnica alla Artaud e una disciplina molto severa; caratteristiche che si ritrovano in Mysteries, che cominciava con una parodia del Brig e portava avanti quel lavoro. Paradise Now riprendeva queste forme, e la prossima tappa ci conduce ora fuori dei teatri. È una via inevitabile.

Noi non sappiamo ancora che cosa faremo – conclude Julian Beck. – Abbiamo appena cominciato a lavorare quest'estate, per due mesi, in Marocco, a questa nuova forma di teatro che non conosciamo ancora. Ma sappiamo che dopo Paradise Now ci è impossibile rientrare nei teatri....

Quel che non avevamo previsto creando questo spettacolo a Avignone, è che Paradise Now non avrebbe avuto soltanto un effetto sul pubblico, ma su noi stessi. Ha cambiato le nostre vite.

GERARDO GUERRIERI

Marzo 1970.

1.

La bussola e il Nord

(Sigla: le voci di Julian Beck e di Judith Malina — brani di Antigone — brani di musiche di John Cage. I personaggi sono Julian Beck e Judith Malina, direttori del Living Theatre di New York, in tournée in Italia nel 1967 con Antigone di Brecht, Le cameriere di Genêt e Frankenstein, con la partecipazione della compagnia in Antigone e le storie personali degli attori).

ANNUNCIATORE

Indice:

- 1 breve storia del Living
- 2 come viviamo
- 3 il Living in America e in Europa
 nascita del nuovo Living in Europa
- 4 principi del nuovo assetto del Living
- 5 lavoro in comune
- 6 osservazioni sul lavoro collettivo
- 7 il rapporto col pubblico
- 8 su *Frankenstein*
- 9 sulla recitazione
- 10 analogie e rapporti tra il *Brig* di Brown e *Le cameriere* di Genêt
- 11 Julian Beck legge una sua poesia sui colori
- 12 Judith Malina e Charles Darwin, o «quel che è necessario avviene»
- 13 Il perché di *Antigone*

Cenni storico-cronologici

1° ANNUNCIATORE — L'antefatto.

2° ANNUNCIATORE — 1951.

1° ANN. — Julian Beck e Judith Malina fondano il Living Theatre a New York.

2° ANN. — Autori: Gertrud Stein, Paul Goodman, Cocteau, Brecht, Lorca, Picasso, Eliot, Jarry, Auden, Strindberg...

1° ANN. — Un vero «Teatro d'arte».

2° ANN. — Il Living Theatre si trasferisce.

1° ANN. — Il Living Theatre è chiuso dai pompieri.

2° ANN. — Il Living Theatre si riapre alla 14ª strada.

1° ANN. — Autori: Racine; William Carlos Williams, Paul Goodman, Sofocle-Ezra Pound, Jackson MacLow; Bertolt Brecht... Jack Gelber.

2° ANN. — *Connection* di Jack Gelber, documentario sui drogati, è il primo successo internazionale del Living a Parigi al Théâtre des Nations, a Roma al Teatro Club, e in tutta Europa.

1° ANN. — 1961.

2° ANN. — Julian Beck e Judith Malina organizzano le manifestazioni per la pace e presidiano l'ingresso di un rifugio antiaereo a New York.

2° ANN. — Tournée in Europa.

1° ANN. — *Connection*, *Many Loves*, *Nella giungla delle città* di Brecht, *Un uomo è un uomo* di Brecht. Il *Brig*.

2° ANN. — 1963.

1° ANN. — Prima del *Brig* (il Brigantino), dramma sulle prigioni dei marines in Giappone.

2° ANN. — 1963.

1° ANN. — Scandalo. Difficoltà finanziarie. Nessuno accorre in aiuto. Il Living Theatre è chiuso per inadempienza nel pagamento delle tasse. Processo. Julian Beck e Judith Malina condannati alla prigione.

2° ANN. — Il Living Theatre si trasferisce in Europa.

1° ANN. — Da quell'anno: Prima del *Brig* a Londra, poi a Berlino, poi a Roma.

2° ANN. — Prima a Berlino delle *Cameriere* di Genêt.

1° ANN. — Prima dei *Mysteries* a Parigi e a Roma.

2° ANN. — 1966.

1° ANN. — Prima di *Frankenstein* a Cassis.

2° ANN. — 1967.

1° ANN. — Prima di *Antigone* in Germania e a Roma, poi in tutta Europa.

Julian Beck e Judith Malina sono ormai da qualche anno i personaggi più noti del movimento teatrale internazionale. La rivoluzione teatrale che hanno provocato opera a vari livelli: sul piano del mito personale, per il coraggio eroico con cui hanno affrontato ogni disagio e lo sprezzo della povertà e del pericolo di cui hanno dato prova; sul piano dei rapporti reciproci fra gli attori; sul piano delle tecniche e dei metodi di lavoro; sul piano dei principi di vita comunitaria; sul piano dei rapporti che il teatro deve intrattenere col mondo. Se il Living Theatre si considera un teatro d'arte e non di propaganda, esso sottolinea insieme la necessità che un teatro, come si intitola, vivente, deve combattere per altri ideali che non il solo teatro.

Da Minneapolis a Berlino, da San Francisco a Parigi, la loro influenza oggi è immensa. Ci diceva Joseph Chaikin, il direttore dell'Open Theatre:

I Beck mi mancano molto. Ho imparato da loro molte cose. Ammiro il loro coraggio, la loro tenacia, il loro pagare di persona. Per loro non c'è differenza tra vita e teatro. Più di tutto: non aver paura di nulla. E l'essenziale: proporsi compiti straordinariamente difficili.

Il Living Theatre arriva a Roma con un camion, lo parcheggiano sul marciapiede a lato del teatro. Scaricano le scene. Le montano da sé. Questa è la terza tournée del Living: la prima è stata con Connection nel '61; la seconda con Mysteries e Brig nel '65; la terza con Antigone di Brecht e Le cameriere di Genêt nel '67.

In tutti questi anni il Living, in esilio dall'America, ha girato per l'Europa. Di città in città. Ha montato nuovi spettacoli.

È la stessa compagnia che è sbarcata in Europa nel '61? Che cosa è cambiato, in questi anni, per Julian Beck e Judith Malina? Lo chiediamo a Julian, mentre scarica le scene, o si trucca in camerino, o batte a macchina in un alberghetto dietro piazza di Spagna.

G.* — Come vivete, come vi mantenete, come siete organizzati oggi?

BECK — Oggi non abbiamo una residenza fissa. Godiamo il privilegio d'essere continuamente stranieri in un paese straniero, e le gioie dell'esilio.

G. — In che consistono queste gioie?

BECK — Se non gioie, vantaggi: uno per esempio: di rafforzare i legami della compagnia, di trasformarla sempre di più in un collettivo. E questo è molto importante per il nostro lavoro. questo a New York non sarebbe successo.

Poi, in Europa siamo obbligati a viaggiare continuamente, e uno che viaggi è sempre nella condizione dell'osservatore, cioè rimane sempre un po' distaccato dalla città e dal paese. Noi, è vero, non siamo turisti, siamo gente che lavora viaggiando, quindi abbiamo sempre il nostro lavoro, come legame col paese in cui stiamo. Ma ciò non toglie che questa obiettività sia un vantaggio.

E poi, come esuli, noi siamo liberi da certe responsabilità verso lo Stato, la nazionalità eccetera, e questo ci dà libertà: una libertà che ci ha aiutato molto, ha dato al nostro lavoro più recente una spinta creativa molto forte.

G. — Quanti siete?

BECK — Siamo 20 americani e 13 europei (fra inglesi tedeschi francesi italiani, e una franco-algerina). Siamo troppi: più di quanti la compagnia possa mantenere.

G. — Perché, come è organizzato il vostro bilancio? Su che base economica lavorate?

BECK — Judith una volta ha detto che non voleva più soldi di quanti gliene bastassero per la giornata. Diciamo che oggi come oggi lavoriamo su una base settimanale. Quel che ci occorre per mantenerci e vivere per una settimana.

G. — Come si fa a entrare nel Living Theatre? È facile o difficile?

BECK — Dovunque incontriamo gente che dice « voglio venire con voi ». Qualche anno fa dicevamo sì a tutti. Ma poi ci siamo accorti che purtroppo non siamo così liberi.

C'è qualcuno che dice: « Ma io ho i soldi: lasciatemi venire con voi: d'accordo? ».

E noi prima dicevamo di sì, poi ci siamo accorti che non funzionava neanche questo, perché ogni individuo viaggiando crea una serie di problemi personali. Ognuno ha bisogno di una stanza d'albergo e di un biglietto e bisogna dirgli quando partire e dove lasciare i bagagli e dov'è il passaporto che magari ha perduto. Una quantità di problemi che ci siamo visti incapaci di affrontare, e ci impedivano di lavorare e di vivere.

E da allora diciamo: « Se avremo bisogno vi chiameremo », o « sarà per un'altra volta » oppure « sentite, trovatevi un'altra strada perché noi non possiamo proprio ».

G. — Ma gli attori europei che sono con voi ora come sono entrati? Come hanno fatto?

BECK — come si fa a entrare nel Living Theatre? Misterioso. Veramente non lo so.

Se uno si innamora; e allora lo teniamo.

O se uno capita in quei momenti miracolosi, quando un attore se n'è appena andato e abbiamo bisogno assoluto di qualcuno.

O se abbiamo in programma una tournée con *Frankenstein*, lavoro pesante di scene, e in dodici piazze dobbiamo montare e smontare la scena tre volte la settimana: allora diciamo: sentite, ci servono un paio di giovanotti robusti come uomini di fatica. Volete venire con noi? Così succede. In un modo un po' misterioso.

G. — Ma vi sentite molto diversi oggi da quando siete sbarcati la prima volta in Europa nel 1961? (a rappresentare, mettiamo, *Connection?*).

BECK — Ah certo. Quando arrivammo in Europa eravamo una compagnia che rappresentava dei testi. Ora siamo un collettivo.

G. — E questa è una trasformazione che è avvenuta in Europa?

BECK — Certamente.

G. — Dimmi com'è avvenuto.

BECK — Per molti anni a New York abbiamo avuto un teatro e abbiamo fatto molti progetti ma senza aver mai la forza di realizzarli. Abbiamo sempre parlato, o creduto di parlare sul palcoscenico, di una società libera, o di una rivoluzione nelle nostre vite personali o nella concezione del teatro.

Certo, il nostro teatro era diverso dagli altri di New York: più amichevole, cooperativo, ma era sempre un ente teatrale astratto. Sempre basato sul principio di assumere e pagare un sistema di attori assunti e pagati, di tecnici assunti e pagati.

Poi nel '63 il teatro ci fu chiuso dagli agenti delle tasse e tornammo in Europa. Ci trovammo in una situazione nella quale era la situazione stessa a dettare i termini. Potevamo non accettarli, è vero. Potevamo scioglierci, disperderci. Ma sentimmo che potevamo continuare, solo sbarazzandoci di tutte le vanità. E quando ci convertimmo all'idea di una comunità decidemmo di proposito di funzionare come comunità, cominciammo a prendere una nuova forma. Il nostro teatro divenne qualcosa di più aperto, libero, mobile.

G. — Su quali principi si basava questa nuova forma?

BECK — Primo, organizzare le cose in modo che la tua vita non sia esclusivamente dedicata al processo di far denaro. Se lo scopo del tuo lavoro è il tornaconto economico il tuo lavoro è maledetto. La santificazione dell'atto e del momento, l'atto sacro falliscono interamente quando l'oggetto del lavoro non è più il lavoro in sé, la passione, la creazione, ma un prodotto che è il denaro.

Quindi, dimenticate il denaro. Imparare vari modi di vivere che ne facciano sempre più a meno. Questo è molto importante. Solo allora puoi cominciare a creare — in teatro almeno — qualcosa che non sia fatto all'unico scopo della remunerazione economica. Comincia il lavoro libero.

G. — il secondo principio riguarda, mi pare, il rapporto tra individuo e collettività.

BECK — Certo. E in questo senso bisogna, perché l'uomo deve vivere creativamente in comunità, stabilire una situazione nella quale l'individuo non è sacrificato al collettivo, né il collettivo all'individuo. Allora diventa necessario portare l'aspetto della collettività all'interno del lavoro stesso.

G. — Facendo che cosa? In quale modo?

BECK — Nel Living Theatre abbiamo tentato, come puro mezzo di salvezza personale, di abolire l'egida dell'autorità. E questo cominciando da me, abolendo me stesso. Abolendo cioè me stesso come fondatore, come direttore del teatro. Cancellandomi.

Il problema si può definire così: « Come fare uno spettacolo senza il dominio autoritario, la tirannia dell'autore, o del direttore, o dello scenografo? » « Come stabilire una situazione di gruppo nella quale la singolarità di un individuo che domina il gruppo possa essere abolita? ».

G. — E la risposta?

BECK — Abbiamo tentato varie vie, seguendole in profondità anche se non posso dire totalmente.

Il Living Theatre ha elaborato in Europa tre spettacoli, due dei quali sono stati totalmente creati da un gruppo di circa 25-30 persone, partendo da queste quattro domande fondamentali:

Che cosa vogliamo fare?

Come vogliamo farlo?

Che cosa costituisce l'evento creativo?

Come potremo fare in modo che questo evento creativo avvenga, abbia luogo?

Abbiamo tentato questo con uno spettacolo che si intitola *Mysteries*, con un altro che si chiama *Frankenstein*, e anche la regia di *Antigone* è stata elaborata mediante questo sistema comune: è il frutto delle discussioni appassionate e delle improvvisazioni psichedeliche compiute da 30 persone.

G. — Che cosa volete dire in questi lavori? Per esempio *Frankenstein*?

BECK — In *Frankenstein* diciamo che questo è un mondo ossessionato da immagini demoniache e da una costante perversione del desiderio di fare del bene.

Questa è la domanda che vi si fa continuamente: come si fa a mettere fine alla sofferenza umana?

Tutti i capi di Stato, i capi d'azienda eccetera, ogni capo famiglia, ogni uomo d'azione o di religione e d'arte si pone sempre questa domanda ma senza mai approfondire, senza mai andare a fondo, senza viverla totalmente,

senza mai esaminare le ragioni e le cause: nel porsi questa domanda ognuno continua a imprigionarsi negli stessi miti e nelle immagini demoniache che lo trasformano in un mostro.

Ora entra Judith Malina, regista delle Cameriere, dell'Antigone, del Brig. Le chiediamo, a proposito dell'ultimo spettacolo messo in scena dal Living in America, il Brig:

G. — Judith, nelle tue note di regia al *Brig* tu dici che il grosso del vostro lavoro per quello spettacolo consisteva nello sperimentare le tecniche del male. Questa attenzione al problema del male si è limitata al *Brig* o ha guidato anche altri vostri spettacoli?

MALINA — Il male esiste anche nei *Mysteries*: nella prima scena, ad esempio, quella che noi chiamiamo della torre: dove si parla del carcere e del denaro. *Frankenstein* poi è tutto un esame del problema del male. In *Frankenstein* noi prendiamo il tema dell'uomo che crea qualcosa a fin di bene, che fabbrica una creatura, un essere, un robot che aiuterà l'uomo. Vuol creare una macchina, ma questa macchina che dovrebbe aiutarlo si rivolta contro di lui. Il che potrebbe essere la rivoluzione tecnologica, la rivoluzione industriale, la bomba atomica, una qualsiasi nostra scoperta e invenzione... potrebbe essere la struttura sociale in se stessa per cui inventiamo uno Stato, che in teoria dovrebbe rendere la vita migliore. Tutti gli Stati sono creati per migliorare la condizione dell'uomo, per facilitare la vita, per rendere la gente felice. Ma a un certo punto si corrompono, tralignano. Più lo Stato diventa potente, più diventa sanguinario e mostruoso. Più la macchina diventa potente, più diventa pericolosa. La macchina più potente che abbiamo è quella che ora rischia di distruggerci.

Frankenstein non tratta della bomba atomica, ma si pone questa domanda: a che punto la macchina non funziona più?

Il nostro *Frankenstein* dice: come possiamo mettere fine alla sofferenza umana? Questo è quello che si propone, in buona fede. Non vuole il male, vuole soltanto il bene. Vuol mettere fine alla sofferenza umana. Ma in realtà ne provoca una più grande, provoca una sofferenza maggiore.

E lo stesso, per conto mio, che mi considero anarchica rivoluzionaria, succede ai politici. Io lo so che tutti i politici, il cui potere vorrei vedere diminuito anzi abolito — vorrei che ne avessero sempre meno di questo potere — io lo so che i politici sono in buona fede, animati dalle migliori intenzioni. Vorrebbero che le cose andassero meglio, vorrebbero creare condizioni di vita migliori, gente più felice, vorrebbero sfamare i poveri, vorrebbero mettere fine alla guerra, ma non sanno come fare perché c'è qualcosa che a un certo punto non funziona — le strutture di cui fanno parte si rivoltano contro di loro.... Per qualche ragione il mondo che hanno creato, il loro mondo, il nostro mondo, si rivolta contro di loro e contro di noi. Tutto quello che crediamo a fin di bene sembra rivoltarsi contro di noi e distruggerci.

Noi scopriamo, inventiamo l'energia nucleare, scopriamo, non so, un nuovo dentifricio... inventiamo una macchina per registrare parole e ne usiamo per diffondere menzogne. Inventiamo una macchina per stampare, e Dio sa quanta gente è morta a causa della parola stampata. Inventiamo l'automobile, inventiamo cose meravigliose, ma tutto quel che facciamo si corrompe nelle nostre mani. Come mai? perché? questo è il punto. In *Frankenstein*, noi cerchiamo di esaminare da dove viene il male. Perché sorge il mostro?

Con tutto questo il mio ottimismo è grande e penso che siamo sulla strada che... che, insomma, da bestie ci porta ad essere angeli, per dirla in termini idealistici; e che ci muoviamo da dove eravamo a dove arriveremo, e dove arriveremo sarà comunque meglio.

G. — Come sarà?

MALINA — Come saremo noi, se diventeremo come potremmo essere? È quasi impensabile quello che potremmo essere, perché le possibilità umane sono molto lontane dal realizzarsi... ne vediamo ogni tanto degli sprazzi. Quando penso a quel che le mie dita sono capaci di fare e a quel che era capace di fare Mozart, quando penso a quel che può fare la mia mente e a quel che poteva fare Einstein... quando vedo un barlume di quel che l'essere umano potrebbe fare se solo impiegassimo le nostre energie a svilupparlo... sembrerebbe fantascienza. Potremmo diventare una specie diversa, qualcosa di.... ma no, l'ho già detto, è fantascienza, è troppo bello...

Osservazioni sul lavoro collettivo

G. — Quali sono i principi che permettono un lavoro collettivo di questo genere?

BECK — Ci vogliono due cose: ci vuole una coscienza creativa continuamente vigile, e insieme la capacità, la necessità, il desiderio, la fortuna che ti ponga in condizione di vuotarti di te stesso tanto da poter lavorare e creare collaborando con un'altra persona.

È necessario in certi casi abbandonare la tua identità e prendere l'identità di qualcun altro. Allora nel gruppo cominci a scoprire certe strane cose.

Scopri che altre persone parlano attraverso di te. Scopri una forma di comunicazione che non t'era mai capitata prima. Ti succede che durante il lavoro, la discussione e l'improvvisazione, scopri che una poesia più alta della

tua comincia a emergere da altre parti e ti trascina con sé. E provi la gioia di parteciparne; senti che essa è parte di te e tu sei parte del tutto. Ma in principio è una cosa difficile. Tremendamente difficile.

G. — Perché difficile?

BECK — Perché, quando uno ha di fronte 25 persone che discutono: « Come dobbiamo fare questa cosa che si chiama *Frankenstein*? » e 25 persone che parlano della loro psiche personale, dei loro sogni personali, della loro particolare concezione dell'arte, delle loro fantasie, idee sulla recitazione, sulla regia, scenografia, illuminazione eccetera, diventa infinitamente noioso.

Bisogna sopportare tante di quelle sciocchezze e assurdità, fino alla nausea!... ma questo fa parte della lotta che uno fa.

Alla fine di questo viaggio difficoltoso, si scopre che, stranamente, tutte queste immagini individuali si compongono in un'unità.

G. — Come comincia questo che è un nuovo tipo di drammaturgia e regia collettiva?

BECK — Con mesi e mesi di discussione... *Antigone* fu preceduta da quattro mesi di discussioni.... E *Frankenstein* da cinque mesi di discussioni e altre discussioni seguirono quando rielaborammo *Frankenstein* per una nuova edizione.

Su *Antigone* discutemmo per mesi prima di cominciare qualsiasi cosa. E poi dovemmo fare uno sforzo per passare dalla discussione alla realizzazione.

G. — Com'erano queste discussioni?

BECK — Com'erano... noi cerchiamo di farle nel modo più completo, esemplare: nel senso che vogliamo ascoltare tutti, che tutti dicano la loro... certe volte succede che la persona che parla di meno dice di più. Uno che parla solo due o tre volte dice la cosa più importante. Le discussioni poi non seguono un filo, vanno avanti a caso, per ore, finché non se ne può più, e nessuno ha più voglia di parlare. Certe volte ci viene la rabbia, la noia. Certe volte pensiamo che abbiamo discusso una settimana senza concludere nulla.

G. — E come sono state in particolare le discussioni su *Antigone*?

BECK — Con *Antigone* abbiamo cominciato col renderci conto che volevamo fare qualcosa e non sapevamo cosa. Sentivamo che non valeva la pena di fare *Antigone* se non avevamo una nuova cosa da dire e un modo nuovo di dirla.

E abbiamo cominciato nel modo più tradizionale, accademico. Abbiamo letto molte volte il dramma, abbiamo discusso l'*Antigone* di Brecht, abbiamo letto Sofocle, prima *Edipo*, poi *Edipo a Colono* in una versione scolastica. Poi abbiamo studiato l'*Antigonemodell* di Brecht, e tutti i cambiamenti che Brecht aveva introdotto nella versione originale. Poi abbiamo letto molti commenti a *Antigone*, ne abbiamo parlato, ne abbiamo discusso, e poi, finalmente, dopo aver parlato e parlato del testo, ci siamo detti: be', ora bisognerà cominciare a parlarne in termini teatrali. Come fare? Le idee erano così poco concrete, così poco precise. Allora dicemmo: tentiamo qualche semplice esperimento, leggiamo il dramma una volta, due, tre, quattro... In questo caso mi ricordo che furono cinque... o sette... queste letture collettive. Ognuno poteva leggere la parte che voleva... assegnammo soltanto delle battute dei cori per essere sicuri che qualcuno le avrebbe lette. Per fare queste prove, a differenza di altre volte, avevamo molto spazio, un paio di volte le facemmo sulla scena dell'Akademie der Künste di Berlino, un altro paio di volte in un salone del Ridotto di Venezia, non sulla scena ma in un salone del palazzo. Ognuno poteva muoversi, durante quelle prove, dire o fare quel che voleva, urlare, emettere i suoni che voleva, liberamente. Erano letture assolutamente improvvisate. Nessuno sapeva dove gli altri si sarebbero messi, che avrebbero detto: cercavamo di dare e prendere gli uni dagli altri.

G. — Come nella famosa scena dei *Mysteries* dove un attore lancia un gesto un suono un'idea minima a un altro attore che lo riprende e rielabora e così via...

BECK — Sì, come nei *Mysteries*, ma con la differenza che qui c'erano parole da leggere, e la persona che le leggeva poteva farne quel che voleva. Da queste prove nacquero un sacco di idee.

G. — Ma Julian insiste: sono discussioni noiose, pesanti, faticose... esasperanti...

BECK — Sì, Judith dice che lei ama le prove... io, le trovo esasperanti. Anche se fertili.

G. — È una questione personale?

BECK — Sì, in fondo credo sia uno stato d'animo che mi creo apposta. Perché quando sento che una cosa diventa penosa angosciata difficile, è allora che trovo una soluzione. Anche per gli altri è così. Anche per Judith, ho scoperto.

G. — È una condizione che si fonda sull'idea che « senza l'angoscia è impossibile creare »?

BECK — Non so... ma io vedo che quando le idee cominciano a sorgere, è come se uno avanzasse in un territorio sconosciuto, spingendosi sempre più avanti di quel che uno conosce... E ci si trova davanti a un muro, e non si sa che succederà un minuto dopo... Non si sa, non si sa... Si lavora su un testo e non si sa come affrontarlo, si lavora su una scena, e non si sa che vuol dire, si lavora su parole e non si sa quali suoni le esprimeranno meglio. Io per esempio ho scoperto in *Antigone* possibilità della mia voce che non conoscevo, non

avevo mai tentato: Perché forse recitavo in modo più realistico. Ci si trova davanti a un attore e non si sa bene come affrontarlo, come trattarlo.

Sempre questa storia, questo punto interrogativo, del non sapere. A un certo punto poi la cosa succede. E in fretta. Dopo giorni e giorni che si è alle prese con un certo problema, e non succede niente, non si sa da dove attaccarlo, a un certo punto, senza nessuna difficoltà o sforzo, succede tutto, in un attimo: facilmente.

G. — E come sapete che succede? Che è quella la soluzione?

BECK — Perché suona giusta.

G. — Soltanto?

BECK — Soltanto. Non c'è bisogno di spiegazioni razionali, perché? o in base a quali leggi? Non c'è bisogno. La ragione afferra, e la mente e il corpo concordano. È quello: è giusto. È un ordine. Di colpo, tutto torna. C'è una parola inglese che esprime questo: *it coheres*, tutto prende forma. C'è: capito? Il bambino è nato: e respira e strilla, e uno capisce che tutto va bene. Tutto è a posto.

G. — E il pubblico? Come reagisce? Come vi comportate, col pubblico?

BECK — Cerchiamo, e questo è noto, di annullare la distanza fra attore e pubblico. Finora non sono molto soddisfatto dei risultati.

Siamo arrivati fin dove il nostro coraggio ce l'ha permesso e per tutte le strade che ci sono venute in mente. Noi partiamo dalla convinzione che l'attore-sacerdote non trova la risposta da solo, ma in comunione con lo spettatore partecipe. Tutti noi, insieme, troveremo la risposta.

È lo stesso per l'azione rivoluzionaria. Non credo che una persona sola arrivi a dare la risposta. Questa è un'idea sulla quale è cresciuta la nostra civiltà, ma è un errore. Essa crede che il verbo venga da una sola persona. In realtà la rivelazione della parola sacra scaturisce dall'unione di noi tutti. Quando quel momento di unità arriva, quando la scintilla scocca, quando ci incontriamo e la carica elettrica si forma, allora scaturisce la risposta.

G. — Avete tentato, dicevi, di annullare la distanza tra voi e il pubblico. E con quali mezzi?

BECK — Con tutti. Non siamo ancora arrivati al punto di permetterci di toccare realmente lo spettatore; ma siamo arrivati al punto di permettere fisicamente allo spettatore di toccarci.

Per esempio nell'ultimo quadro di *Mysteries* c'è una morte collettiva che dura tutto il tempo che è necessario. Ci sono 25 persone in scena che muoiono, e vanno a morire dal palcoscenico per tutto il teatro, e muoiono dappertutto, nei corridoi, in braccio agli spettatori, ai loro piedi e così via.

Questo ha provocato nel pubblico varie reazioni, che arrivano a forme di isteria collettiva; spesso membri del pubblico si mettono a morire con noi, presi dalle convulsioni e muoiono fra grandi contorcimenti. Certe volte si arrabbiano: sono arrivati a aggredirci, metterci le mani addosso, prenderci a calci, picchiarci; hanno cercato di bruciarci, hanno dato fuoco ai capelli di alcuni attori: hanno fatto cose incredibili, folli. Sono saliti sulla scena e hanno partecipato. Alla fine dei *Mysteries* noi abbiamo un rituale di seppellimento in cui seppelliamo tutti i morti. Una volta a Bruxelles ci siamo trovati cinquanta cadaveri in più da seppellire. Non scherzo.

Sulla recitazione

Julian Beck ha terminato di recitare Les bonnes (« Le cameriere ») di Genêt: è nervoso, spossato e di malumore (come Ben Shari, del resto, che fa l'altra sorella, Solange). Conoscendo ormai la sua dichiarata avversione per le prove gli chiediamo:

G. — Preferisci recitare o provare? *Le cameriere* o *l'Antigone*?

BECK — Recitare è molto più facile, sì...

G. — Ma ho visto che eri particolarmente nervoso recitando *Le cameriere*.

BECK — Ah, sì...

G. — Tutte le volte?

BECK — Tutte le volte che recito questo dramma, non gli altri.

G. — Perché? Lo sai?

BECK — Non lo so proprio.

G. — Perché è una parte femminile?

BECK — Può darsi. Forse.

G. — Perché ti costa uno sforzo maggiore avvicinare quel personaggio?

BECK — Forse per questo. O forse perché di tutti i drammi che recitiamo quello è il più, nel senso antiquato del termine, formale. Ha una forma più tradizionale...

G. — E questo ti mette a disagio...

BECK — Forse c'è qualcosa di sbagliato nel modo con cui facciamo questo tipo di drammi come *Le cameriere*. Perché anche in passato, quando recitavo altri drammi, diciamo così, formali, m'è venuto quel tipo di paura scenica, che Jean-Louis Barrault chiama « trac ». Anzi una volta Barrault ce l'ha chiesto: voi, nel vostro teatro, avete mai il « trac »? Io ho risposto: no. E invece mi rendo conto che nelle *Cameriere* ce l'ho, il « trac ».

Ma secondo me dipende dal tipo di recitazione. Negli altri drammi è diverso... io credo che negli altri drammi, anche in *Antigone* dove pure si revitano personaggi come Antigone, o Emone, o Creonte, uno recita se stesso, si porta sulla scena più che altro se stesso.

G. — Te stesso? Ma tu nella vita non sei il tiranno Creonte. Almeno non sembri.

BECK — No, d'accordo. Ma è un certo particolare aspetto di me stesso che io estraggo da me stesso per fare Creonte.

G. — E non è lo stesso nelle *Cameriere*?

BECK — Non è lo stesso, Perché nelle *Cameriere* si cerca di imitare, copiare la vita di tutti i giorni.

G. — È la concezione aristotelica dell'imitazione, che respingi, non è più la vostra.

BECK — Certo. Noi eseguiamo un tipo di rituale della realtà che noi rappresentiamo sulla scena.

Noi non imitiamo. La realtà ognuno la tira fuori da se stesso. È la sua concezione comprensione sentimento percezione notazione ritmo sensazione di quel che succede, che conta: non la riproduzione del quotidiano.

La quale può portare, non lo nego, a caratterizzazioni molto interessanti. È come se uno facesse un viaggio in un'altra persona e ne riportasse indietro le impressioni. Questo sottolinea il legame che c'è tra uomo e uomo. È come dire: guardate, voi sapete che in realtà io sono così e così, e adesso, guardatemi, sono questo personaggio, in questo dramma, sono Amleto, sono Faust, sono Nora, sono Claire delle *Cameriere*... Sì, è l'idea dell'attore secondo Stanislavskij.

G. — E non è più la vostra...

BECK — Sì, e io comincio a domandarmi, man mano che proseguono le nostre esperienze, se non è una forma di menzogna, se è questa la verità o... se il tipo di «viaggio» che noi stiamo facendo non sia un viaggio del tutto diverso, non vada in tutt'altra direzione...

Più tardi, in un'altra occasione, Beck chiarisce:

BECK — Gli attori sono sempre stati interessati a rappresentare la verità: non parlano d'altro tutto il tempo. La loro idea è salire sulla scena e farlo in una forma o in un'altra; e i documenti classici di Stanislavskij si riducono a questi: capire, interpretare e riprodurre questa verità. Secondo noi invece il problema è questo: quel che accade in scena è essenzialmente il momento creativo in sé.

Quello che vi accade vi accade unicamente per quel determinato tempo, quella sera, non è successo prima e non succederà più dopo. Ogni sera l'attore deve fare il suo viaggio, in questa regione sconosciuta del mondo, della sua coscienza, del suo corpo, e riportare il suo messaggio semplicemente; non è la rappresentazione di un'azione, ma l'azione stesa, sul palcoscenico.

Il messaggio che arriva al pubblico è quello di un viaggio eroico che l'attore fa a beneficio dello spettatore. Un atto d'amore compiuto a costo di sacrificio per la gente che è venuta a questo luogo sacro a trovare le chiavi della salvezza.

Non ci accontentiamo più di rappresentare la vita com'è. Non lo troviamo più interessante come attori, per questo sulla scena cerchiamo un altro modo di vivere il rituale della verità, di compiere il viaggio della verità. Perciò i nostri esperimenti sono molto più legati col corpo, col tentare di unire la voce al corpo. La voce oggi è una specie di organo simbolico che proietta immagini sonore dal cervello: e per questo le connessioni tra il cervello e il resto del corpo sono perdute. Per questo ci stiamo atrofizzando.

Inoltre noi usiamo solo il 10 per cento del cervello, e il resto si atrofizza e noi portiamo con noi il peso di questo corpo non usato e di questo cervello non usato per questo noi tentiamo di scoprire come meglio possiamo e coi nostri mezzi primitivi che cosa avviene nel restante 90 per cento del cervello, e di trovare qualche mezzo di manifestarlo sulla scena.

Stasera Julian è molto nervoso. Si trucca nel suo camerino, è vestito da cameriera. Stasera si recita Les bonnes di Genêt. Judith Malina non recita. Regista dello spettacolo, vi assisterà dalle quinte. Questo dramma per tre donne viene interpretato dal Living Theatre con tre uomini secondo le intenzioni di Genêt. Judith Malina ce ne spiega il perché.

G. — Che posto hanno *Le cameriere* di Genêt nel vostro lavoro?

MALINA — Lo sviluppo del Living Theatre per me è un'unica sequenza ininterrotta. Ogni lavoro ha una necessità precisa che lo colloca in un momento preciso. Per *Le cameriere* bisogna pensare, primo, alla nostra esperienza europea e parigina, secondo, al lavoro sul *Brig* («La prigioniera») che precede immediatamente *Le cameriere* di Genêt.

Quest'ultima è un'opera scritta ed elaborata quasi tutta in carcere, non soltanto dal suo autore, Genêt, ma da Julian e da me.

I bozzetti delle scene furono disegnati in prigione e inviati in Europa di nascosto coll'aiuto della sezione artistica del penitenziario. In Belgio, perché la compagnia si trovava lì ad aspettare che Julian e io uscissimo di prigione.

Io scrivevo ogni settimana agli attori le mie istruzioni su come fare, in che direzione procedere, e loro mi rispondevano.

G. — E provavano.

MALINA — Provavano. Io uscii di prigione prima di Julian, in tempo per arrivare in Europa e finire la regia per la prima di Berlino. Ma fu una regia molto influenzata dall'ambiente del carcere. È fu molto influenzata dal *Brig* che era anch'esso un dramma di carcere.

G. — Vuoi dire che anche *Le cameriere* è un dramma di carcere?

MALINA — Certo, assolutamente. Fu concepito in prigione come la trasposizione precisa della situazione tra prigioniero e guardia. Credo che, sia in teoria che come contenuto, non ci sia quasi differenza tra il *Brig* e *Le cameriere*. Il che può sembrare assurdo, ma se guardi bene quel che i due drammi esprimono sull'oppressione umana e sulla condizione degli oppressi, e come questi oppressi sono completamente annientati nella loro personalità e libertà, eppure, insieme, rivelano uno spirito quasi soprannaturale nel rituale cui sono costretti... E questo in tutti e due i drammi... in tutti e due i drammi vediamo i carcerati e le cameriere totalmente asserviti, eppure, stranamente, più liberi dei padroni, e in qualche modo più commoventi, più umani, e proprio per questa loro umanità riescono a evadere dalla loro condizione di prigionieri. Tanto che in entrambi questi due drammi si può intravedere che cosa può significare essere liberi. Questo è il loro tema comune.

Certo, io sto tracciando un'analogia tra due opere che in contenuto e forma sono estremamente diverse, è chiaro. L'una ha luogo nel salotto di una Madame ed è pieno di immagini e riferimenti alle sete al satin smeraldi gioielli perle e lacrime, mentre l'altra è un dramma spoglio, avaro, severo, su una prigione militare: il cui unico contenuto verbale è costituito da espressioni militari d'insulto.

Eppure per noi questi drammi hanno legami strettissimi. Certe volte penso che *Le cameriere* può essere concepito come il sogno di uno dei carcerati del *Brig*. Ed è vero! Certe volte, ci capita di fare due spettacoli, *Le cameriere* di pomeriggio e il *Brig* di sera; e io vedo l'attore che ha appena finito di fare la parte di Madame nelle *Cameriere* entrare nella parte della guardia nel *Brig*. E vedo quest'attore prendere a pugni Billy, l'attore che ha appena finito di recitare una delle due cameriere e ora fa uno dei marines prigionieri. E quando li vedo recitare la scena del sonno non posso fare a meno di pensare che il marine prigioniero a questo punto potrebbe benissimo sognare tutta la scena delle *Cameriere* come una versione, una trasposizione, dei suoi rapporti con la guardia. E non era quella la situazione di Genêt quando le scrisse? Non è lo stesso rapporto di Genêt colla guardia del suo carcere: rapporto che egli descrive tanto spesso, e con tale eloquenza che per noi parlarne diventa quasi impossibile tanto quell'eloquenza è trascinante? Quando descrive il suo strano e ambivalente amore e odio per il suo gendarme oppressore che egli ammira e detesta, dal quale egli pretende la sua libertà e che rappresenta per lui l'incarnazione del potere: e insieme l'incanta e lo tiene succube col suo incantamento più di quanto non faccia con la violenza. In fondo è proprio la sua ammirazione per la guardia che lo tiene legato alla sua prigionia. E così *Le cameriere*, sono loro con la loro ammirazione che permettono alla loro Madame di vivere. E così anche noi, lasciamo che forze, Stati, istituzioni, situazioni ci travolgano e schiaccino: con la nostra sbigottita e inconfessata ammirazione finiamo col creare situazioni politiche dove c'è uno schiavo e un padrone, dove c'è un oppresso e un oppressore. È sempre una situazione reciproca, in cui uno che non si ribella autorizza l'altro a tiranneggiarlo. È proprio questo che Antigone non fa.

G. — E con questo implicitamente mi hai detto quel che è il posto di *Antigone* nell'evoluzione del Living Theatre.

MALINA — Sì. Come dice Brecht, in una poesia scritta su *Antigone*: « Tu ti sei sempre battuta contro coloro che hanno il potere, non hai mai lasciato che l'erba crescesse sulla corruzione ». E questa scena si ripete in forma costante nel nostro teatro, si può dire che sia il suo emblema.

Certe volte mi danno due minuti per definire il nostro teatro e io dico: è un teatro rivoluzionario. E il più delle volte mi fraintendono: per forza. Che cosa intendo per rivoluzionario? È una parola grossa, si presta a tante interpretazioni. Io intendo questo: che a noi importa sviluppare nella gente la capacità di vedere in modo chiaro il rapporto dell'individuo con la struttura nella quale egli esiste, di permettergli di lottare per un rapporto più libero per lui, e quindi per tutti, alla fine.

E lottare nel solo caso di una situazione molto chiara, come nel *Brig*, perché nel *Brig* è chiarissimo perché quei prigionieri si devono rivoltare. Mentre nelle *Cameriere* è più difficile capirlo.

Ma è interessante il fatto che Genêt, quando inventò il personaggio della sua Madame, pensava alle guardie della sua prigione. Per questo voleva che *Le cameriere* fossero recitate da uomini (come noi facciamo) perché le sentiva come il problema dell'uomo umiliato, degradato: che è esattamente quello che avviene nel *Brig* quando la guardia greca chiama il marine « verme ». Perché verme? Ti risponderà: Perché è la forma più bassa di vita. È un fatto di degradazione, e Antigone si oppone a ogni forma di degradazione.

Judith Malina scrive romanzi, poesie, da quand'è in Europa ha anche un diario, che pubblicato sarà certo un diario importante. Julian Beck, oltre a recitare e a fare lo scenografo, dipinge (e mi ricordo un suo quadro astratto in Connection) e scrive poesie. Una volta, in un alberghetto dietro Piazza di Spagna, mi ha letto una delle sue ultime poesie:

AMARILLO CROMO CLARO

Rouge de Venise
sel de Saturne
Raw Siena burnt Siena Italian pink brown pink
Tierra de Seine naturelle
Amarillo cromo claro
Light Naples Yellow
Hell Chrome Geld
Flake White Flake White
Goutte d'Ambre
Bianco d'Argento Carminato di Piombo
Blanco de Plata Blanc d'Argent
Silver White¹.

Nota a piè di pagina. 1. Testo trascritto dal nastro magnetico non rivisto dall'Autore

G. — Che tema ha questa poesia?

Puoi definire questa poesia con un tema, o qualcosa?

BECK — È la celebrazione simultanea della luce, della vista, delle parole, della lingua, dell'uso della denominazione dei colori, l'invenzione del linguaggio, l'invenzione dei mezzi di comunicazione, del nominare le cose che vediamo, una celebrazione della vita e al tempo stesso della gioia che proviamo nel vedere e capire queste cose, il contrasto con la disperazione e la tristezza e il buio... È una specie di esperimento allucinogeno con la luce e il colore, perché nonostante tutte le cose distruttive che coabitano con la luce, tuttavia la luce che proviene dall'universo e la luce che esce dalle nostre bocche, dà a noi e all'esperienza una validità che... che rende la battaglia che si fa vivendo splendida e possibile.

Quando la vita diventa una celebrazione, quando noi celebriamo la vita invece di usare la vita e sfruttarla, quando celebriamo la luce invece di usare e sfruttare la luce, sfruttare l'elettricità che è in noi, sfruttare il colore allo scopo di raggiungere più potere e più ricchezza, quando celebriamo la luce invece di semplicemente esistere nella luce, allora noi siamo in qualche modo più vicini a Dio... e così io scrivo una poesia che celebra la luce e celebra il colore e celebra il linguaggio... sperando che in questa celebrazione io, e anche coloro che la leggono o l'ascoltano con me, diventiamo, semplicemente più vivi; perché lo stato di essere più vivi sembra, a me, semplicemente preferibile allo stato di essere meno vivi e più morti.

G. — Il tuo rapporto con la poesia è lo stesso che con il teatro, o la recitazione, o è diverso?

BECK — È lo stesso; sostanzialmente è la stessa cosa, soltanto... la poesia è essenzialmente un processo individuale, è qualcosa che si fa da soli.

Il gran piacere di lavorare in teatro è che è un lavoro comune, è una cosa che si fa in molti, per molti, e viene presentata a un gruppo di persone. È raro che uno faccia un dramma per una sola persona. Mentre una poesia, la si può scrivere per una persona sola. Pensando nei termini di quella persona. Il teatro invece è una celebrazione collettiva, e forse per questo io provo, semplicemente, più piacere a fare il teatro. A me piace stare con la gente, lavorare con la gente e per la gente. Questo mi dà un piacere più immediato che non la poesia, che è qualcosa che nasce in me quando sono solo. Il che mi succede, ma non sempre io cerco questa solitudine, perciò non sempre cerco di scrivere poesia perché mi piace stare fra la gente. La poesia avviene in me solo quando ne sono lontano.

G. — Judith, poco fa hai parlato di fantascienza... hai detto che era inutile parlare di certe prospettive perché troppo lontane e troppo belle. Ma facciamola, una volta tanto, della fantascienza che non sia quella dell'orrore.

MALINA — Ah sì, facciamola, ci sto. Facciamo della buona fantascienza. Solo, c'è il pericolo che ci si provi troppo gusto senza, al tempo stesso, lavorare a costruire un mondo dove questa possibilità possa diventare reale, perché in questo momento, mentre affermo di essere un ottimista, sento anche una gran paura. Sento che le cose potrebbero prendere anche una brutta piega.

E *Frankenstein* fu concepito con l'idea che questa paura è reale: esiste la possibilità di una distruzione totale. In questo momento è tutta la specie umana che è minacciata di distruzione.

Ma a questo punto una teoria antropologica molto interessante, che è poi quella di Darwin, dice che quando una specie è minacciata, cambia. E questo è molto importante. Io penso che oggi, per la prima volta nella storia, stia crescendo una generazione che è perfettamente consapevole che l'intera specie umana è minacciata. L'intera

specie, non una parte sola: è diverso. Produce una reazione logica e fisiologica diversa. Anche il più egoista fra gli uomini si sente colpito, ha un senso della continuità comune. Ci si sente parte della razza umana, quando tutta la razza umana è minacciata. Ed è allora che avvengono i cambiamenti nell'evoluzione. Noi sappiamo che quando l'acqua degli oceani si raffredda, gli animaletti, i piccoli esseri che popolano l'acqua emettono zampe, che permetteranno di farli camminare... e queste zampe le emettono generazioni prima che l'acqua sia diventata troppo fredda per poterci vivere. Questo biologicamente è constatato, è un fatto. Per questo noi, quando sentiamo dire: la natura umana non si può cambiare, diciamo che la possiamo cambiare perché lo dobbiamo. La natura umana è aggressiva, si sa, tutti noi abbiamo dentro un istinto di violenza, di aggressività. Tutti, anch'io me lo sento continuamente in me stessa. Ma se questo istinto ha, oggi, il sopravvento, allora è finita per noi. Il destino della specie è segnato.

Ma è proprio questo il momento che noi possiamo cambiare la natura umana. Non emettendo zampe, ma sviluppando una personalità spirituale più altruistica, che si preoccupi della specie, cerchi di salvarla. E noi infatti, mentre nei *Mysteries* diciamo tante volte «Cambiate il mondo!», in *Antigone* proponiamo un modo, un esempio di cambiare il mondo.

Quando diciamo: «Fate la vostra protesta personale! Anche se potrà sembrarvi un'azione inutile. Se è giusta, è vera, quest'azione potrà far tremare il sistema dalle fondamenta; non abbiate paura: fatela! »; quando rappresentiamo elementi della struttura del potere nel *Brig* o nelle *Cameriere*, noi proponiamo un contributo verso quel cambiamento che, speriamo, sarà nel senso della sopravvivenza. Noi teniamo molto ad assumerci la nostra parte di responsabilità verso la storia. Per orgoglio personale? No. Tant'è vero che ogni attore del Living Theatre, come vedrai, ha una sua idea, e un modo personale di esprimerla. Ma è bene: noi siamo un insieme di individui, non abbiamo una teoria di gruppo: concordiamo solo, però, su certi punti essenziali: uno dei quali è che il nostro lavoro di teatro deve accompagnare e riflettere il nostro sforzo di cambiare il mondo secondo le linee dell'evoluzione.

2.

Antigone e il rituale

G. — Judith, quando hai pensato di fare *Antigone*?

MALINA — Difficile dirlo. Ho letto per la prima volta il testo di Brecht nel 1961, ma... non so... non è stata Antigone un'ispirazione per tutti noi da sempre? Perché, se uno si impegna nella disubbidienza civile, Antigone è una figura prototipica. In fondo è l'archetipo della disubbidienza civile... è l'eroina ideale del movimento civile... è una persona che commette disinteressatamente un'azione inutile.

G. — Eri in prigione quando hai avuto l'idea?

MALINA — Ho tradotto il dramma in prigione. Comprai il testo la prima volta che fui a Berlino Est... e mi colpì il modo con cui Brecht aveva trasformato in un'*Antigone* brechtiana la versione di Sofocle che io conoscevo bene... come conoscevo le altre versioni moderne, quella di Cocteau, quella di Anouilh. E quando fui in prigione mi misi a tradurla in inglese.

G. — Quanto hai impiegato a tradurla?

MALINA — Be', io lavoro molto... scrivo e riscrivo e rielaboro... se non sono contenta non smetto. Non sono mai contenta. Cambio ancora adesso delle battute.

G. — Mentre reciti?

MALINA — Mentre recito. Sento una parola che non mi va, e la cambio. Io credo che finché reciterò *Antigone*, continuerò a cambiare.

G. — So che ti sei servita anche della versione di Hölderlin.

MALINA — Brecht ha lavorato sulla versione di Hölderlin. E io ho preso da Hölderlin forse più di quanto abbia fatto Brecht. Ma mi porto sempre dietro le due versioni.

G. — E quanto ad altre influenze nel tipo di elaborazione mimica, gestuale? Cesare Brandi ha detto che l'*Antigone* gli ha ricordato le pitture del Camposanto di Pisa e insieme certe figurazioni dell'arte e della danza africana.

MALINA — Il Living Theatre è un teatro rituale, che dà grande importanza ai valori cerimoniali. L'aspetto cerimoniale, l'aspetto ritualistico della vita è molto importante per noi. Noi formiamo un gruppo che ha verso la vita un atteggiamento fortemente antidisciplinario. Ma allo stesso tempo, l'aspetto formale del rituale nella nostra vita comunitaria e nel lavoro scenico è estremamente importante. Per me tutti i nostri drammi sono drammi rituali, certo, anche *Antigone*. Anche se credo che *Antigone* sia più rituale di *Frankenstein*; e i *Mysteries* sono più rituali di *Antigone*.

Più che una sintesi, impensabile, dello spettacolo di Antigone del Living Theatre, si tenterà ora di tracciarne un itinerario attraverso i vari nodi rituali che lo compongono, accompagnando i documenti sonori con note di regia di Judith Malina e brani della Leggenda di Antigone di Brecht (trad. G. Panzieri) che gli attori premettevano in italiano alle singole scene recitate nella versione inglese. Quanto alla concezione che l'anima, varranno da introduzione queste parole di Artaud, che Judith Malina ha chiamato « la mia folle musa »:

Io concepisco il teatro come un'operazione o una cerimonia magica, e farò ogni sforzo per restituirgli, con mezzi attuali e moderni, e per quanto si potrà comprensibili a tutti, il suo carattere rituale primitivo ci sono in ogni cosa due lati, due aspetti:

- 1) l'aspetto fisico, attivo, esteriore, che si traduce in gesti, sonorità, immagini, armonie. Questo lato si rivolge direttamente alla sensibilità dello spettatore, vale a dire ai suoi nervi. Ha delle facoltà ipnotiche. Prepara lo spirito coi nervi a ricevere le idee mistiche o metafisiche che costituiscono l'aspetto interiore di un rito, e delle quali queste armonie e questi gesti non sono che l'involucro.
- 2) L'aspetto interiore, filosofico o religioso, intendendo quest'ultima parola nel suo senso più largo, nel suo senso di comunicazione con l'Universale.

(Suoni di sirena d'allarme emessi a bocca chiusa dagli attori, nel prologo di Antigone)

VOCE — Dalle note di regia di Judith Malina per *Antigone*.

MALINA — La scena è vuota. Tebe al buio, Argo in luce.

Entrano i primi Argivi in platea.

Quando una decina di Argivi sono entrati, cominciano a uscire i primi Tebani.

Entrano, e guardano gli Argivi in platea.

Cupi, silenziosi, forse mormorano una volta tra loro.

Scrutano i nemici nel pubblico.

Entrano nei rifugi antiaerei.

Scrutano il cielo d'Argo in cerca d'apparecchi nemici, ma non li cercano in alto,

(Sirene)

Ma negli occhi del pubblico, degli spettatori.

VOCE UOMO — È un rito. Il primo dei tanti di cui si compone *Antigone*. L'*Antigone* del Living è un avvenimento teatrale che si articola in una serie successiva di rituali. Il rito di preparazione alla battaglia.

Il rito della guerra.

Il rito del ritorno dalla battaglia.

Rito della vittoria.

Rito della punizione dei vigliacchi.

Rito del trionfo del re.

Rito proibito di Antigone: dello spargimento della polvere.

Riti di propiziazione, rito dell'orgia, rito della profezia.

Ogni movimento del racconto scenico si condensa in un rito, nell'intento di definire e sublimare la realtà contingente, e trarne la massima somma possibile di significati.

Lo spettacolo ha inizio con un rito di preparazione.

(Sirene)

VOCE — È un rito d'apertura ormai tipico del genere Living. Lo si trova in apertura di spettacolo nel *Frankenstein*, nei *Mysteries*, così come nel *Serpente* dell'Open Theatre. Mira a coinvolgere lo spettatore fin dall'inizio. Chiunque entri in sala, già nell'avviarsi alla sua poltrona nella mezza luce, si trova immediatamente preso in un campo di forze che l'aggreddiscono. Gli sguardi degli attori che, schierati e immobili sul palcoscenico, lo fissano gravi e assorti in una visione sinistra: in un atteggiamento che di per sé risveglia il senso di colpa dello spettatore: i primi istintivi sorrisi sono messi in fuga; le sue orecchie sono avvolte da un fascio di suoni allarmanti che si prolungano fino all'insopportabilità (questo rito dura mezz'ora, almeno, nell'assenza più assoluta d'azione) e nel loro codice dicono: la guerra s'avvicina, e a poco a poco escludono, nel loro raggio concentratissimo, ogni altro ricordo.

Il rito preparatorio è insieme intimidatorio.

Chiuso fra queste due città che si affrontano, e in un avvenimento che sta per scoppiare, lo spettatore preso di mira si sente « nemico ». I versi e i richiami che alcuni attori eseguono alle sue spalle gli provano che egli è entrato in un cerchio non di contemplazione, ma di esperienza. È, si può dire, il rito della distruzione dello spettatore e insieme della sua iniziazione.

(Urla e rumori di guerra)

Da questo rito immobile, scatta il rito della preparazione alla guerra.

MALINA (note di regia) — Creonte esercita le guardie, le sottomette al proprio potere dispotico.

Marce, giuramenti.

Entrano Megareo figlio di Creonte, Eteocle

(Urla)

figlio di Edipo, e i cavalli di guerra.

Gli attori si lanciano all'attacco verso i nemici.

Argo, in platea.

Gesti e movimenti ostili in direzione degli spettatori seduti. Non troppo da vicino ma con intenzioni personali.

Non provocatori ma tali da incutere spavento: gesti stilizzati, forse giapponesi.

Sempre accompagnati da suoni che indicano le sirene dei rifugi antiaerei tebani.

Arrivano Polinice, il figlio ribelle di Edipo: guarda con sfida le mura di Tebe, impaziente di battersi e dare l'assalto alla città.

Creonte fissa i soldati d'Argo poi indica con un gesto verso Tebe: i cavalli di guerra si slanciano contro gli Argivi:

Eteocle entra in combattimento. Eteocle muore.

VOCE — Di nuovo qui è illuminante una citazione dal *Teatro e il suo doppio* di Artaud:

Ogni spettacolo dovrà contenere un elemento fisico e oggettivo percepibile da parte di tutti. Grida, gemiti, apparizioni, sorprese, espedienti teatrali di ogni sorta, magica bellezza di costumi ripresi da modelli rituali; illuminazione splendente, incantesimi, rari accordi musicali, oggetti multicolori, ritmo fisico dei movimenti, apparizioni fisiche di oggetti nuovi e sorprendenti, maschere, figure di diversi metri d'altezza, variazioni improvvise di luminosità, azione fisica della luce che suscita sensazioni di caldo e di freddo...

(Urla)

VOCE — Ora, la guerra, rappresentata in gesti e suoni belluini, primordiali: il rito più antico del mondo.

Nella platea trasformata in una giungla vietnamita, è in corso la battaglia: che allo spettatore arriva come sintesi di ululati, balzi felini, stramazzamenti, rantoli, versi affannosi, scalpicci misteriosi, rantoli d'agonia, scatenamento

del viscerale e del trogloditico, ricaduta nella barbarie. E a queste immagini e suoni del terrore arcaico si sovrappongono, in apparente anacronismo, i suoni e le immagini del terrore moderno, il verso delle sirene, il rombo dei bombardieri. L'anacronismo collega in un lampo l'antico e il contemporaneo, smentisce l'idea che noi stiamo assistendo a un combattimento lontano, nega le varie età della storia, rifiuta l'archeologia e mette in dubbio l'evoluzione, il progresso: che l'uomo scagli la selce o la freccia o la bomba atomica, la guerra è rimasta tale e quale, oggi come cinquantamila anni fa, nelle foreste di Grecia come nei deserti d'Arabia o in Bolivia o nella foresta paleolitica: è il rito di sempre: la guerra.

Sanguinosa e apparentemente immutabile. Lo spettacolo dell'uomo incatenato al suo destino sanguinario.

E ancora prima che vediamo Antigone, la figlia fatale di Edipo, sappiamo che ormai è questo, e non la storia della maledizione di Edipo, l'antefatto.

La domanda non è: può la stirpe di Edipo sfuggire alla maledizione inflitta al padre? Ma: può l'uomo cambiare e sfuggire alla maledizione della guerra?

(*Urla di battaglia*)

VOCE — Dopo Eteocle, muore il fratello ribelle, Polinice. La battaglia si conclude, il ritmo diventa solenne.

L'elevazione cerimoniale dei cadaveri di Eteocle e Polinice inizia i riti del seppellimento, simili a quello della peste che concludeva i *Mysteries*.

(*Lamento di Antigone*)

E Antigone andò, la figliuola di Edipo, con l'anfora

A raccogliere polvere per la salma di Polinice,
che il tiranno infuriato gettò ai cani e agli uccelli.

Antigone lamentava l'amaro destino dei suoi due fratelli
caduti in battaglia, ma l'uno da eroe, e l'altro colpito
mentre fuggiva, e non da mano nemica ma dai suoi.

VOCE — Antigone sa che suo fratello, caduto come ribelle allo Stato, deve restare insepolto. Ma decide di seppellirlo. È il suo atto di pietà che diventa un atto di ribellione. Comincia il rito dello « spargimento della polvere ». assorta, ispirata, fantomatica, Antigone raccoglie la polvere da terra e ne ricopre il cadavere. Gesti geometrici, di un simbolismo incantatorio.

MALINA (*note di regia*) — A gambe aperte, si piega: spalanca la mano davanti alla bocca e respira, poi esala il respiro sul pugno chiuso, tre volte: e tre volte incrocia le braccia...

(*Fine del lamento di Antigone*)

VOCE — Il popolo alza la testa, ha un moto di orrore davanti al rito proibito di Antigone.

Gli anziani fanno da sfondo, in quattro gruppi congelati dallo spavento.

In primo piano, sul corpo di Polinice che giace al centro del proscenio, lo scontro delle sorelle. Antigone prega Ismene, poi la provoca, l'insulta, la deride.

(*Voci di Antigone e Ismene*)

E Ismene incontrò la sorella che raccoglieva la polvere...

(*Inizio grido, poi sfuma*)

VOCE — Dallo ieratico raccoglimento del rito, la recitazione assume un ritmo concitato. Antigone prega la sorella di compiere con lei l'atto di pietà: di fronte alle sue esitazioni la sua passione diventa provocazione, rampogna, disprezzo.

Ma non seppe convincere la troppo prudente sorella
a compiere l'ufficio proibito sull'oltraggiata salma.

(*Coro che sale*)

VOCE — Tornano i reduci, dal campo di battaglia che, lontano, echeggia dell'urlo dei morenti.

(*Coro*)

VOCE — Dimenticate la guerra, dice il coro dei vecchi. Ma l'esortazione, espressa in modo esitante, incerto, stanco, è come contraddetta e cancellata dallo spettacolo che il movimento scenico presenta agli occhi: è lo spettacolo di un esercito che ha pagato cara la sua vittoria; dal fondo della platea salgono verso la scena i reduci, i feriti, i moribondi e di fronte a loro l'ondeggiare incoerente dei vecchimanifesta incerti sentimenti: la pazienza dei mail sopportati, la nostalgia di una pace senza angosce, il presentimento che la vittoria non è certa e che il peggio può ancora venire, le intime speranze che non osa proclamare.

Non si può dimenticare la guerra.

E la fine del coro è attraversata da un vento bellicoso: il tiranno Creonte ritorna, ebbro di sangue, a proclamare la sua vittoria.

(*Continua il coro*)

Nella prima alba si adunarono davanti alla casa del re.

Da Argo, precedendo l'esercito di ritorno dalla battaglia,
venne il tiranno e li trovò adunati nel grigio dell'alba.

(*Fine del coro*)

(*Urla di spasimo*)

VOCE (*sulle urla*) — La prima cerimonia del tiranno è un rito di punizione: la castrazione degli imbelli e dei vili.

(*Fine urla*)

Poi, i riti della vittoria.

Appoggiato alla spada descrisse come laggiù ad Argo
gli avvoltoi divorassero i morti: si rallegrarono i vecchi.

(*Discorso di Creonte*)

VOCE — Macabramente trionfale, Creonte descrive lo stato miserevole della città nemica distrutta, dove ormai solo cani e avvoltoi pascolano tra i cadaveri. E quasi evocati da lui, i soldati tebani morenti si trasformano in avvoltoi che volteggiano sul campo di battaglia. La lugubre figurazione provoca l'applauso del popolo esultante: issa Creonte sulle braccia, l'incorona di alloro. E a confermare il suo potere, Creonte proclama il suo editto su Polinice il ribelle.

(*Julian Beck: «Therefore...»*)

MALINA (*note di regia*) — Parla e si sbraccia come un plateale avvocato nell'aula di un processo passionale, indica verso il fondo là dove si trova il cadavere di Polinice, come a mostrare un reperto di accusa particolarmente ripugnante.

VOCE — E dichiara che « Polinice resterà insepolto, perché era nemico di Tebe e mio. E guai a chi contravverrà alla mia volontà ».

Oltraggia il morto figlio di Edipo, il tiranno,
e per atterrire il popolo minaccia un bagno di sangue
per tutti i nemici dentro alle case di Tebe.

(*Fine del discorso di Creonte*)

MALINA — Ma ecco giungere un messo che annuncia: « Il terrore non ha atterrito: il corpo straziato è stato sepolto ».

(*Dialogo tra Creonte e la guardia*)

VOCE — Creonte interroga la guardia colpevole di aver lasciato accadere il sacrilegio, vuol sapere chi è stato: il nome del colpevole...

(*Racconto della guardia*)

Il terrore superstizioso che ha contagiato la folla, le sue suppliche non commuovono Creonte.

Adirato il tiranno ingiuria il guardiano e gli altri
e minaccioso saggia col dito la lama tagliente...

(*Inizio del coro*)

VOCE — L'azione si spezza o si sospende (come avverrà più volte) nella meditazione poetica del Coro del mostro, cioè dell'uomo capace di tutto, cioè di essere anche un mostro a se stesso. Di questo coro Judith Malina dice...

MALINA (*note di regia*) — Il coro del mostro è troppo bello per essere detto,
deve essere cantato

con frasi ampie, ritmo forte e lento

bello, religioso, esaltato, estatico.

Il canto deve essere accompagnato da gesti ampi
delle braccia, a denotare ampiezza d'animo,

aspirazioni di gloria... a esaltare la bellezza
e l'utilità dell'uomo...

VOCE — Antigone e il messaggero restano in scena accanto al cadavere di Polinice. Gli altri trasformati in coro scendono verso il pubblico a braccia levate, quasi a invocare la sua partecipazione, a incitarlo a sollevarsi dalla sua condizione e a meditare sulle proprie sorti in un rito di purificazione collettiva.

MALINA — In questo stato d'animo i Tebani vanno verso il nemico: con spirito di redenzione.

VOCE — Ma il significato originale è trasposto. Là dove Sofocle dice:

Molte sono al mondo le meraviglie, ma niente è più mostruoso dell'uomo,

Malina e Brecht dicono:

MALINA — Molto c'è di mostruoso, ma niente è più mostruoso dell'uomo.

VOCE — Mentre per Sofocle la meraviglia dell'uomo celava il verme dell'orgoglio e dell'hybris, per Malina e Brecht l'uomo è in partenza un essere che cela dentro di sé il mostro. È il tema della nascita del mostruoso nell'uomo, che è centrale nell'opera del Living. Perché l'uomo che

nella notte del mare,
quando soffia il vento del sud
esce in case che galleggiano sulle onde sibilanti tempestose
e rivolta la terra con l'aratro laborioso
e doma la razza dei cavalli
caccia la stirpe leggera degli uccelli
e il popolo degli animali selvaggi
con raggiri irretisce la fiera
che ruggisce nei boschi
e impone il giogo al collo del cavallo
e al toro indomito che abita sui monti,
sa tutto e non sa nulla
ha per tutto un consiglio
niente lo sorprende
non ha limiti al suo potere...

VOCE — Gli attori intanto mimano movimenti, affondano l'aratro nella terra, spronano i cavalli, cacciano gli uccelli e le belve.

ALTRA VOCE — Sì, ha un limite solo.

MALINA — Quando non trovo un nemico, diventa nemico a se stesso, diventa, contro se stesso, un mostro.
(*Continua il coro, fino a sfumare*)

Col capo chino gli anziani meditano ora l'immane
potenza dell'uomo che i mari doma coi legni e il toro
col giogo e col morso la stirpe equina, ma un mostro
diviene a se stesso quando assoggetta l'uomo.

VOCE — La meditazione che il coro in Sofocle rivolgeva all'orgoglio sacrilego dell'uomo che si ribella alle sanzioni degli dèi, nella versione di Brecht e del Living Theatre si capovolge: diviene lamento dell'uomo tiranneggiato che ha per oggetto non il sacrilegio ma la tirannia, non Antigone ma Creonte, non il ribelle ma l'uomo che si fa tiranno dell'uomo. E si trasforma in mostro.

(*Urla concitate delle guardie*)

VOCE — Le guardie portano Antigone davanti a Creonte. È lei la colpevole. È stata scoperta.

(*Continuano le urla fino a sfumare*)

VOCE — Di fronte ai vecchi e a Creonte Antigone esegue il rituale dello spirito.

MALINA (*note di regia*) — Le guardie portano Antigone posseduta dallo spirito. Cammina come una sonnambula. Esegue ancora il rito di sepoltura mistica che si chiama « lo spirito seppellisce il morto ». Traccia segni mistici sul corpo di Polinice. La guardia la mostra a Creonte.

VOCE — Un terrore soprannaturale invade i vecchi che vedono nell'apparizione segnali divini. E si gettano a terra a venerare la sacerdotessa dello spettro.

Ma Creonte immediatamente batte i piedi a terra sprezzante per esorcizzare lo spirito, e l'isterismo dei vecchi.

(*Julian Beck: « Stop that!»*)

VOCE — Comincia ad apparire il modo di raccontare tipico del Living: una esposizione per rituali. Dal rituale primitivo della guerra a quello della vittoria, ai rituali demoniaci coi quali Creonte mantiene il potere sui suoi, a quelli della superstizione e di scongiuro del popolo, a quelli della salvezza e della pietà di Antigone. Di rito in rito, lo spettacolo ci porterà all'orgia finale, sullo sfondo della quale avverrà la rovina.

Il linguaggio rituale è presente nel Living fin da *Connection* di Gelber: che è tutto un rituale della droga e del jazz, rituale esoterico, di scongiuro, contro l'ostilità dell'esistenza; nel *Brig* e nelle *Cameriere* considerati come riti di prigionieri; in *Frankenstein* dove i riti della distruzione e della creazione si alternano. Ma i *Mysteries* sono lo spettacolo chiave che apre esplicitamente questa strada e rivela questo linguaggio. È il primo spettacolo concepito in Europa dal Living: cominciato per caso, come una serie di esercitazioni e improvvisazioni, esso è il primo che rinuncia a una storia: la rappresentazione è una serie di giochi successivi che culminano nel famoso rituale della peste, ispirato da Artaud (per il quale il teatro è nato, come la peste, per far scoppiare collettivamente tutti i bubboni). Questa riscoperta della sacralità collettiva del teatro è manifestata proprio dall'impiego del rituale: che ordina e sacralizza il quotidiano e il transitorio, identificando i momenti significanti del vivere, in un'ansia di sublimazione che dà a questo spettacolo un forte carattere trascendente. Anche in *Antigone* il rito diventa il modulo nel quale è possibile inserire e magnificare una storia non più di personaggi ma collettiva: qualcosa a cui tutti possano partecipare, scaricando le proprie emozioni come in una macumba, e scatenando la propria inventiva nelle figurazioni più libere, senza la costrizione del vecchio dramma naturalistico psicologico, che si rivolgeva a ognuno degli spettatori preso come singolo e mimava la sua psicologia interna.

ALTRA VOCE — E sul finale del coro, compare fra le guardie Antigone. Al lamento del coro aggiunge le sue lacrime.

Anche lei dice: l'uomo si trasforma in un mostro. Non ha più pietà dell'uomo.

Il coro e Antigone in questo momento hanno una voce sola.

E Antigone cercherà di sollecitare nei vecchi la ribellione contro l'ingiustizia che sente serpeggiare nelle loro parole: ma invano. Antigone è portata davanti a Creonte.

(*Riprende il brano sonoro*)

Antigone quando fu ad essi condotta e interrogata perché avesse infranto la legge, si guardò attorno e vide i vecchi e li vide atterriti e disse loro: « Questo è un esempio ».

(*Brano di Antigone e Creonte*)

VOCE — Dice Antigone: « Sì, non lo nego! Io l'ho fatto! ».

Dice Creonte: « Perché hai trasgredito alla mia legge? ».

Dice Antigone: « Perché era la tua legge, la legge di un mortale; e a me che sono ormai un po' più mortale di te, era permesso trasgredirla! ».

Dice ancora Creonte: « Perché sei così ostinata? ».

Dice Antigone: « Per dare un esempio! ». E si rivolge ai vecchi.

ALTRA VOCE — Il contrasto ora è a tre: fra Antigone, Creonte e il gruppo muto degli anziani.

Antigone è in primo piano accanto al cadavere di Polinice; Creonte, a sinistra, tiene a freno i suoi dalle suggestioni di Antigone.

Antigone continuerà per tutta la scena i movimenti simbolici di sepoltura, dall'altro lato Creonte dominerà e frenerà i movimenti, le inquietudini e le ribellioni del coro degli anziani sottoponendoli a torture, atti violenti di evirazione.

E il gruppo degli anziani si compone e scompone intorno a Creonte: in figurazioni ora di storpi e di ciechi, a simboleggiare la loro ferita fisica e la loro impotenza morale, ora in figurazioni animali dove gli anziani sollevano su di loro il re, trasformato nella figura mitica di un mostruoso uccello divinizzato; ora ondeggeranno intorno a lui come un repugnante mostro a più teste, un viscido, servile affannarsi e dimenarsi di corpi assoggettati al potere.

Comincia qui quella che Judith Malina chiama la sua azione civile: Antigone ha sentito i vecchi deplorare la sorte dell'uomo soggiogato dal mostro della tirannia. Intuisce che sono dalla sua parte, li sollecita, li incita a unirsi a lei nella sua azione, a ribellarsi.

Ma il coro, davanti a Creonte, ha paura. Non osa parlare. Alle sue disperate invocazioni risponde con un silenzio affannato. Con quel silenzio il popolo risponde, nel *Boris Godunov* di Puškin, all'ordine: « Viva lo zar! ».

(*Invocazione di Antigone ai vecchi*)

Chiedeva che intervenissero, ma i vecchi

Guardavano solo Creonte. Disse Antigone: « Chi cerca potenza
beve acqua salata e non può contenersi e ancora dovrà
berne dell'altra. Non sono la prima né l'ultima vittima ».

(Respiro dei vecchi)

VOCE — Ma le risponde solo l'ansare dei vecchi: tremanti, paralizzati, impotenti, incapaci di levare la loro voce
contro il tiranno.

Antigone insiste:

Chi curva la schiena vede solo la terra e la terra l'avrà.

C'è un momento in cui sembra che i vecchi vacillino e stiano per cedere all'appassionata eloquenza di Antigone:

Chiunque usa violenza contro il suo nemico

L'userà contro la sua gente!

E per un istante il tempo si sospende: i vecchi ripetono, quasi con stupore, quelle parole che sanno essere anche
troppo vere, tormentati da una decisione che non riescono a prendere.

(I vecchi ripetono le parole di Antigone...)

Ma tutto è inutile:

Ma si scostaron da lei. Gridò Antigone: «Guai a voi! ».

(Urla di Creonte)

VOCE — Creonte si è ripreso dal momentaneo smarrimento e investe Antigone con le sue accuse:

« Offendi la patria? Sappi, insolente, che ti ha rinnegata ».

VOCE — I vecchi si uniscono al re nell'aggreddere Antigone:

«Folle! » chiesero i vecchi, «non sai della vittoria ottenuta?

In odio a Creonte, non vuoi riconoscere la vittoria? ».

Risponde Antigone: «Meglio sarebbe e più sicuro essere ora

Tra le nostre case distrutte che con te, nelle case nemiche! ».

Ostili la guardano i vecchi che si stringono intorno a Creonte.

(Coro: « Too late! » - « Troppo tardi! »)

VOCE — Il «troppo tardi» segue il momento decisivo, il momento della decisione è passato. Trascorso
quell'attimo in cui si poteva rovesciare la storia, ormai non si potrà più farlo. Il popolo, protagonista di
un'avventura di cui non ha il timone, la subisce ormai, di volta in volta incoraggiato dai ripetuti annunci e
cerimonie che celebrano la vittoria (ma era la vittoria di una battaglia, non della guerra), dalle vaghe sinistre
notizie che la guerra ricomincia e dall'illusione di vincerla. Si passa alla serie dei disastri per Creonte e i suoi. La
politica di Creonte è condannata: lo diranno le profezie sinistre di Tiresia, lo proveranno la morte dei suoi due
figli e la finale catastrofe.

(Riprende il «Troppo tardi » - Ordini di Creonte)

Comanda il tiranno: « Quando in Tebe festosa comincia la danza
del pacifico Bacco, scenderà nella tomba la morta vivente ».

(Coro della danza della vittoria)

VOCE — Non troppo convinto, il coro dà inizio alla danza della vittoria.

Il sacerdote porge a Creonte il bastone di Bacco, mentre gli raccomandano:

Tu che velato apri le danze della vittoria,
non calpestare troppo forte il suolo, né dove è verde.

VOCE — È ancora un rito di propiziazione, ma nell'ondeggiare mimico della folla, nella salmmodia stanca, il popolo ha il presentimento: fra poco cadranno su di lui le colpe della casa di Edipo.
(*Clamori di folla*)

Giunge ora Emone, il figlio minore del re, il condottiero
Di armati, che amava Antigone: annunzia il fermento
Della città per la sorte della figliuola di Edipo.

(*Racconto di Emone*)

VOCE — Ora il popolo fa cerchio intorno a Emone, e tenta attraverso di lui di far intendere ragione al re.

Non è vergogna per un uomo imparare.
Quando il torrente infuria, gli alberi che piegano i rami si salvano,
quelli che resistono si fanno stradicare.
Una nave carica che non segue il corso delle onde di inabissa.
Ribatte Creonte: « È il cavallo ora che vuol guidare il cocchiere? ».
Il padre lo prega di scordare colei che ha violato la legge,
ma perché non cedeva, Creonte lo schernisce agitando
sul viso del figlio la paglierina criniera della maschera.
E il figlio lo lascia.

VOCE — E i vecchi sconvolti odono dalla città la musica che avvia la danza di Bacco.
(*Inizio del ritmo di danza dell'orgia: ritmo lento di introduzione*)

In quest'ora anche la figlia di Edipo nelle sue stanze
ode da lungi Bacco che si appresta al suo ultimo viaggio.

(*Il ritmo si fa più intenso*)

...Sempre assetata di gioia
la città risponde gioiosa all'appello del pacifico Dio.
Grande ormai è la vittoria e irresistibile è Bacco
quando agli uomini in pena dona il liquore dell'oblio.
Gettano via le vesti cucite per il lutto dei figli
e accorrono tutti a sposarsi nell'orgia di Bacco.
(*Brano dei respiri ansanti che ritmano la danza; il ritmo si accelera*)

VOCE — Il rito dell'orgia bacchica forma il tema sonoro e visivo della seconda parte dello spettacolo e si prolunga per tre quarti d'ora. Su questo vasto sfondo corale sono incastonate le altre azioni rituali: l'addio di Antigone, lo scontro di Emone e Creonte, la profezia di Tiresia, il vano sommovimento popolare. Il popolo si abbandona alla danza con accanimento furioso, come a dimenticare il proprio dolore e la realtà. È l'eroticismo come fuga. Un attore solo imprime il ritmo, scandendolo con lo schiocco della lingua e il battito regolare, monotono e ossessivo di una mano sulla coscia. I corpi ondeggiando, delirano, ognuno preso dal demone di una sensualità primitiva e solitaria. L'onanismo dei gesti reiterati, l'automatismo sempre più frenetico, rivelano l'impossibilità di trascendere la solitudine, di trasformare quella frenesia in un rapporto autentico. Anche questa liberazione è alienazione. Ognuno rimane solo. L'oppressione del tiranno impedisce agli uomini d'amare.
ALTRA VOCE — Sullo sfondo della città accecata e intenta al solitario oblio dell'orgia, compare Antigone. È l'ultimo saluto. I vecchi la consolano, rimproverandole la sua ostinazione.
«Non hai voluto cedere al fato », le dicono.
«Non mi parlate di fato! » risponde Antigone.

Ma essa si adira e rimprovera ai vecchi la loro viltà
e grida: « Oh viventi! voi, ora, compiangi! ».

VOCE — «Nemmeno voi sarete risparmiati: altri corpi vedrete giacere insepolti. Voi che con Creonte portate la guerra in paesi stranieri, fortunati in molte battaglie, nell'ultima sarete inghiottiti! ».

Poi guarda d'intorno e contempla Tebe l'amata:

«Da te, patria, sono nati dei mostri e per questo dovrai diventare polvere e cenere. Se qualcuno vi chiederà d'Antigone, direte: si rifugiò nella tomba ». E poi si voltò e andò con passo leggero e sicuro.

(La danza di Bacco si intensifica)

VOCE — Sempre più folle si fa la danza di Bacco, ma «nella città festante si fa strada una cupa coscienza ». Ed ecco arrivare Tiresia, il cieco veggente. Davanti a Creonte egli esegue il rito della profezia.

(Profezia di Tiresia)

«Orribili uccelli vedo volare, cibati col corpo del figlio di Edipo ».

Rise il tiranno. « So bene che sempre gli uccelli ti appaiono quando tu vuoi. E l'argento può indurti a una lieta visione ».

«Non dare argento a me, Ti servirà per la guerra », dice il veggente. Risponde il tiranno: «La guerra è finita ».

« Finita? » chiede il veggente. « Guardatevi avanti e tremate ».

VOCE — E se ne va lasciando i vecchi sbigottiti. Chiedono spiegazioni a Creonte. Lo pregano di richiamare l'esercito.

« Richiama a casa l'esercito ».

Perché erano in ansia per l'esercito, e più per i loro averi.

VOCE — Il popolo piange la fine della città e della casa di Labdaco. E s'impasta in un ammasso informe, un magma di membra umane agitantisi, che figurano ora un'immagine di una casa che crolla, ora quella di un mare in tempesta che inghiotte, ora quella di un drago: una sollevazione popolare dalla quale Creonte tenta di salvarsi sorreggendosi sugli anziani. Ma a poco a poco ne è travolto e inghiottito come un una sabbia mobile. Dalla quale malgrado tutto riemerge faticosamente ergendosi di nuovo su tutti, salvato dagli anziani, issato da loro sulle loro spalle come un malefico idolo.

Il popolo è schiacciato: e tutti, distesi a terra, sollevano allora sui loro piedi, sulle loro braccia brancolanti, il cadavere di Polinice, che passa al di sopra dei corpi come il simbolo comune del loro dolore, della giovinezza sacrificata, finché diventa una figura aerea, volante, quasi il genio alato della morte che libera.

Creonte, per sedare la sollevazione, li minaccia:

«Chiamerò certo l'esercito, con Megareo mio figlio alla testa, e verrà col ferro in mano a percuotere la vostra ingratitudine! ».

(Ululo delle donne: il messo)

Ma arriva un messo: «O re, fa' cuore, perché tuo figlio Megareo non è più, vinto è il tuo esercito! e il nemico avanza! ».

(Lamento dei vecchi)

VOCE — Creonte si strappa dal capo la corona regale e lamenta la morte del figlio. Ma i vecchi glielo impediscono: «Non perdere tempo. Riunisci l'esercito, chiama Emone, libera Antigone! ».

(Coro del popolo)

VOCE — I vecchi spingono Creonte verso la grotta dov'è reclusa Antigone. Mentre il coro funebre invoca il dio della gioia, che torni nella città che era sua e che ha abbandonato, il popolo desolato lo invoca con gli accenti della rassegnazione verso il disastro che fatalisticamente vede avanzare.

(Dissolve il coro)

Ma l'invocazione non è accolta. Accorrono le donne strappandosi le parole di bocca in un racconto concitato.

(Racconto delle donne)

Morto è anche Emone, sanguinante per sua stessa mano: quando vide sull'alta rupe Antigone, e la vide impiccata, volse contro di sé la spada, non curando il padre implorante.

(*Impasto su voci e Creonte*)

VOCE — Poi, torna Creonte, sorretto dalle ancelle.

«Morto è ormai Emone. Morta e finita è anche Tebe».
E mostra ai vecchi il mantello coperto di sangue del figlio.

(*Urlo: « Ecco l'uomo sconfitto! »*)

VOCE — È l'ultimo monologo di Creonte. Il troppo tardi è per lui un troppo presto. Non cede ancora.
«Troppo presto mi è morto. Un'altra battaglia e Argo si sarebbe arresa. Così ora Tebe cade. Vada in rovina. Io l'ho voluto. Così voglio».

E misero, e tremendamente
Incorreggibile si avvia vacillando, egli che molti guidava,
verso la città in rovina.
E i vecchi ancora lo seguono, nella rovina e nel nulla...

(*Scalpiccio del vecchi, che va scomparendo*)

VOCE — E avanzano gli attori dal fondo verso la platea, seguendo come sonnambuli Creonte verso una nuova avventura.

(*Applausi*)

E durante l'applauso, è come se gli attori si risvegliassero, prendessero finalmente coscienza dell'errore; ma insieme — troppo tardi! — sono investiti dalla visione terrificante della catastrofe che li attende e fuggono verso il fondo, schiacciandosi contro le pareti della scena, il terrore impresso nei volti.

1a VOCE — Qualche domanda sul significato di questa *Antigone*.

2a VOCE — Che rapporto c'è tra il testo di Brecht e la sua realizzazione da parte del Living?

1a VOCE — Quasi niente, secondo alcuni. Anche se il testo è rimasto pressappoco identico, i suoi valori sono diversi. Basta confrontare con l'*Antigonemodell* del Berliner Ensemble, così intenzionalmente gelido e laccato nelle sue figurazioni cinesi Yang.

E giustamente i partigiani del teatro epico ne sono rimasti scandalizzati. L'impostazione ritualistica, con il conseguente primitivismo antropologico che ne deriva, porta a risultati emozionali che sono all'estremo opposto di quelle che erano le premesse di Brecht.

Il cocktail Brecht più Artaud non sarebbe insomma riuscito. È Brecht che ha la meglio.

2a VOCE — Ma quanto alle interpretazioni che sia Brecht che il Living Theatre danno, attraverso l'*Antigone*, del mondo contemporaneo, che si può dire? Sono analoghe o c'è una differenza?

1a VOCE — In generale l'*Antigone* di Brecht è un ripensamento della situazione hitleriana. La struttura stessa del dramma è rimodellata da Brecht sulla parabola tedesca della seconda guerra mondiale, e nel dialogo tra Antigone e i vecchi c'è un continuo raffronto con i tentativi della resistenza tedesca di smuovere la classe dirigente tedesca.

2a VOCE — L'*Antigone* del Living Theatre rappresenta un'altra situazione: l'America e il mondo post-atomico, i movimenti di resistenza civile in America contro la guerra nel Vietnam (dagli strappatori di cartoline-precetto a Luther King), insomma tutta la situazione qual era prima del discorso di marzo in cui Johnson accettava le prospettive di pace. Antigone rappresenta questo: e anzi partecipa a quello che è il recente mezzo del movimento della pace che ha portato alla decisione di Johnson. Se è vero che Creonte secondo il Living Theatre non è più Hitler, ma Johnson che si rifiuta di ascoltare il desiderio di pace del popolo, nel momento che egli cede e ascolta il compito dell'*Antigone* è finito, e lo spettacolo diventa in un certo senso datato. Sarà per noi un futuro un cimelio del '67 (si storicizzerà in prospettiva), ma questo è il compito di un teatro che si dice « vivente »: di identificare i nodi, le situazioni critiche o, come dice Artaud, i bubboni contemporanei e farli esplodere in pubblico.

Con questo esce da uno storicismo compiacente, cui partecipano tutti gli spettacoli che rappresentano mondi e situazioni lontane, per cui oggi perfino *Arturo Ui*, secondo Peter Brook, potrebbe essere concepito come uno spettacolo di trattenimento in chiave piacevole, come i film di gangster cui si è ispirato. Ma ecco che dice Judith Malina del rapporto della sua *Antigone* con quella di Brecht.

MALINA — In varie scene di *Antigone* noi ripetiamo: « È troppo tardi, è troppo tardi », molte volte. Brecht lo fa dire una o due volte, noi l'abbiamo ripetuto nel corso dello spettacolo come un motivo dominante. Non che abbiamo aggiunto molte parole al testo di Brecht, in realtà l'abbiamo modificato pochissimo. Ma è che a Brecht interessava sì questo problema, ma in un contesto storico diverso e più particolare.

G. — In che senso il contesto storico di Brecht era così diverso dal nostro? In fondo Brecht ha scritto la sua *Antigone* non più di venti anni fa: nel 1948.

MALINA — In questo senso, che a Brecht interessava il modo con cui la struttura di Hitler venne al potere e poi crollò: cioè una situazione storicamente particolare, che a noi può interessare forse meno, perché a noi oggi importa l'aspetto universale di quello che sta accadendo. Come, per esempio, da diecimila anni si ripete lo stesso fenomeno di strutture di potere che si formano e poi crollano.

Brecht, esaminando quella particolare struttura, la struttura del potere hitleriano, si chiedeva: a che momento divenne « troppo tardi »? Quando, per il popolo tedesco, fu troppo tardi per liberarsi di Hitler? A che punto avrebbero potuto ancora liberarsene, e a che punto divenne troppo tardi per agire?

Per noi, in *Antigone*, questo è il momento in cui il popolo si prostra e cede davanti a Creonte: da quel momento in poi sarà troppo tardi. Tutti i tentativi di salvarsi saranno vani.

Così avvenne, certo, per il movimento di resistenza tedesco, che esistette, non c'è dubbio, ma sorse troppo tardi per impedire la caduta dello Stato, e per scongiurare la distruzione totale.

Ma oggi, per noi, è il mondo intero a trovarsi in una situazione nella quale qualsiasi momento può diventare «troppo tardi» senza che ce ne accorgiamo neanche. In ogni momento possiamo superare il limite oltre il quale sarà troppo tardi salvarci.

3.

« Non siamo più attori »

(Voci degli attori del Living Theatre)

G. — Intorno a noi sono gli attori del Living Theatre. Vengono da New York, dalla California, di varie razze e nazionalità. L'antico nucleo newyorkese, nei sei anni di permanenza in Europa, ha accolto nuove reclute: tedeschi, olandesi, italiani. Ma ha uno scopo solo. Qual è? Perché si va nel Living Theatre, abbandonando tutto, scegliendo una vita avventurosa e precaria? Vuol dire farsi monaci o andare nella Legione straniera? E poi: che cosa pensa un attore del Living Theatre? Di sé, del mondo?

Eccoli: ve li presentiamo: ascoltiamoli.

Ben Israel

Jenny Hecht

Ben Shari

George Willing

Henry Howard

Eugene Gordon junior

Theodore Luke

Rufus Collins.

Ognuno ha una storia da raccontare. Messe insieme, queste storie compongono il ritratto di una comunità unica, di un teatro altamente individualistico e concretamente collettivo: ci dicono che cos'è un attore oggi, da che è mosso, che cosa vuole e, più di tutto, che cosa vuole dire, in che modo esprimersi, e in che rapporto è col mondo d'oggi.

(Un brano di free jazz)

Ben Israel è un veterano. Ha fatto la Creatura in Frankenstein, la Guardia nel Brig, il custode in Antigone, era lui il protagonista del famoso episodio degli esercizi di yoga nei Mysteries, con la carta igienica e la lingua di fuori: simbolo del disprezzo del mondo. Biondo, la sua dizione è precipitosa, si mangia le parole, a volte balbetta. Ma la sua presenza è agitante, lievitante. È una delle anime del Living. I suoi temi sono: lo sviluppo e il cambiamento. È il meno attore di tutti e il suo invasamento è concentrato e ardente. Le parole gli escono a mitragliatrice. Lungamente meditate, prorompono in folla, certezze inarginabili. Vertiginoso e angelico. In lui il rapporto tra vita e teatro è visto con la massima intensità. In modo totale, come lui dice. Per lui il problema è: cambiare.

BEN ISRAEL — Il problema è sempre uno: quello del crescere e del cambiare. È come quando uno recita un personaggio per molto tempo, e poi si accorge che quel che adopera per quel personaggio non vale più. Come un uomo che semina un campo, e dei fiori crescono. Poi, quando i fiori non crescono più, si cerca un altro campo.

G. — In che senso consideri rivoluzionario il lavoro teatrale del Living Theatre?

BEN — Noi abbiamo già fatto la nostra rivoluzione teatrale. Abbiamo cambiato i nostri concetti di teatro, e ora il problema è di capire che cosa non è necessario al teatro e alla vita, per trovare quello che è necessario.

Dobbiamo cercare di sapere che cosa siamo, perché non lo sappiamo.

G. — Come fai tu per questo?

BEN — Ognuno deve disciplinare la propria vita e il proprio lavoro, cercarlo coi propri metodi interiori.

G. — E il tuo, qual è?

BEN — Faccio molta meditazione. Penso. A quello che so, a quello che non so, a quello che voglio sapere e a quel che mi è ignoto.

G. — Che hai fatto ieri sera dopo lo spettacolo al Titan Club?

BEN — Abbiamo suonato free jazz. Sono arrivati degli amici da Venezia e abbiamo suonato insieme. Non avevamo mai sentito niente del genere. Ci interessa: far saltare le idee normali, allargare lo spazio, creare un nuovo linguaggio fra la gente.

G. — Tu sei americano. Che rapporto c'è fra il tuo paese e qui?

BEN — Non posso più vedere nulla nei termini del mio paese. Ormai guardo solo secondo il mondo.

G. — Come ti consideri, tu? un attore? un uomo che medita? o...

BEN — Noi non siamo più attori, siamo messaggeri, siamo oracoli. Un attore è uno che ha fatto un viaggio e torna e dice al pubblico e a se stesso quello che ha visto. La struttura del nostro teatro è rendere questi viaggi molto difficili. Perché quando uno fa qualcosa di molto difficile deve passare attraverso una serie di metamorfosi e cambiamenti, e sale a uno stato più alto, più ampio. Da allora può creare in modo più largo, la sua comunicazione si fa più chiara. La sua percezione, i suoi sensi si chiarificano: quel che vede sente odora ascolta...

G. — Per te l'importante è vivere come essere creativo, più che come essere umano. Ti dice qualcosa a te, l'essere umano, la parola essere umano?

BEN — Essere umano... in fondo non so neanche che voglia dire. Non siamo sicuri neanche di che cosa sia, essere uomo, o essere donna. Noi a questo stadio dello sviluppo umano crediamo che ci sono possibilità fantastiche nell'uomo, possibilità ancora misteriose e ignote, ma sentiamo che se arriveremo a affinare il nostro spirito e a svilupparci, allora potremo scoprire che cosa siamo e come trovare una migliore comunicazione con l'uomo. Noi non sappiamo come comunicare.

G. — Qual è la cosa che ti piacerebbe più fare in futuro?

BEN — Volare.

G. — Volare, come un uccello?

BEN — Sì, volare.

G. — Lo credi possibile?

BEN — Non lo so. Ma si ha la sensazione che sia possibile.

G. — Pensi agli esperimenti di levitazione che avete fatto in *Frankenstein*, o agli esercizi yoga o a qualche altra cosa?

BEN — Una combinazione di tutto.

G. — Hai un'idea di quel che vorresti dimostrare? C'è qualcosa che vorresti diventare?

BEN — Ho qualcosa che vorrei sviluppare. Capisci? A noi interessa la trasmutazione.

G. — Trasmutazione in che senso? Alchimica, atomica? Creazione di isotopi umani?

BEN — Delle energie umane in processi.

G. — Processi mentali?

BEN — Mentali, fisici, insieme.

G. — Che succede quando reciti? quali processi cerchi di provocare consciamente? per esempio nell'*Antigone*? Quando Creonte ti interroga sulla sparizione del corpo di Polinice, e tu esprimi un terrore superstizioso con un irrigidimento e un tremito quasi epilettico del corpo?

BEN — Quello è il dramma, è la prima realtà di quel che succede fra dei personaggi, ma c'è anche un « dentro », causato da questo problema: una realtà più fantastica, psichica.

G. — Dove la senti questa realtà? fra voi attori, o fra voi e il pubblico?

BEN — Dappertutto, nella sala intera.

G. — Voi non distinguete più tra pubblico e attore?

BEN — Non più, c'è un unico ambiente, è tutt'uno. Il lavoro che facciamo è elettrochimico, è psichico, è vibratorio, ogni essere umano ha vibrazioni che si scatenano: appena uno entra in una stanza, porta con sé le sue vibrazioni.

Il problema in scena è come fare perché queste vibrazioni si accordino, si scatenino come atomi. Tutto sta nel sentire fortemente quel che succede intorno a te anche se non lo vedi: vibrarne a tua volta, dare e ricevere, in una serie di scambi.

G. — Per te significa qualche cosa un personaggio?

BEN — A volte sì.

G. — Per esempio, la guardia che reciti in *Antigone*, la consideri un personaggio o un essere umano in una data situazione?

BEN — È un personaggio scritto, ma questo personaggio è una delle parti di me stesso, e il problema è individuare quella parte di me che corrisponde a quel personaggio.

G. — E usi un metodo per questo?

BEN — Sì, Stanislavskij, Artaud e il mio personale.

G. — Che parte ha Artaud nella tua concezione?

BEN — La scena è come fosse fuoco. E tutto il teatro, quando l'attore monta in scena, è fuoco. Ma il teatro di Artaud è al di là del fuoco. È fuoco e mangia più forte del fuoco, quando uno recita nel teatro di Artaud il fuoco è molto intenso e uno brucia.

L'attore è come uno che brucia su un rogo e lancia segnali attraverso le fiamme.

G. — Ci puoi dire un esempio della tua esperienza?

BEN — Centinaia: nei *Mysteries*, in *Frankenstein*.

G. — Sì, ma qualcosa di eccezionale, che ti abbia colpito come una rivelazione?

BEN — Una sera m'è parso che volassimo via tutti insieme.

G. — Quando?

BEN — In *Frankenstein*. Questo può sembrare astratto, o vago, ma succede molte volte.

G. — A che momento è successo?

BEN — In un punto del secondo atto.

G. — Nella scena della levitazione?

BEN — No, no... nel secondo atto... è difficile dirlo.

G. — Prova.

BEN — Ci sono momenti nel secondo atto in cui comunichiamo con uno spirito più alto, stiamo comunicando con un fattore sconosciuto. Parliamo per tutti gli uomini dagli inizi dei tempi, per tutti gli uomini che sono vissuti e per tutti gli uomini che vivono adesso. E comunichiamo loro certe realtà di cui non si sono accorti nella vita quotidiana.

A un certo punto durante il dramma... tutti insieme, ma ognuno nel suo cerchio particolare... a ognuno... è come un'esplosione che avviene.

G. — E come si esprime? nella voce? nei gesti?

BEN — Voce, gesti, sensazioni, nelle vibrazioni che comunichiamo, perché il lavoro che facciamo è elettrochimico.

G. — Jouvet diceva magnetico. E perché elettrochimico?

BEN — L'abbiamo scoperto qualche anno fa, quando recitavamo nel *Brig*. Nel *Brig*... siccome nessuno può guardare l'altro, allora dobbiamo trovare un altro mezzo di comunicazione.

G. — Tu facevi il sergente, nel *Brig*. E che ti succedeva? Sentivi che cosa?

BEN — Non si tratta di sentire ma di diventare.

G. — Tu diventavi.

BEN — Assolutamente.

G. — E poi?

BEN — Il carcere del *Brig* è uno posto spaventoso da vivere, ma è qui che entra l'arte. In quel momento, dobbiamo amare molto quel personaggio che recitiamo per rappresentare la vera realtà.

G. — La realtà del personaggio è la sua malvagità. A te non piace, credo, diventare un uomo malvagio.

BEN — Non piace a nessuno.

G. — Sì, ma volevo dire: che differenza c'è tra la tua vita e l'interpretare qualcosa che è male? che significa, come dice Judith Malina, sperimentare le tecniche del male? qual è il processo dentro di voi? Liberare il male che è in voi o...

BEN — In questa stanza, in questo momento, esistono bene e male. Vengono entrambi allo stesso tempo. Si tratta di afferrarne uno al volo, scegliere. A ogni momento.

G. — È possibile fare una decisione che duri?

BEN — Be', innanzitutto c'è una tecnica che consiste nel farsi un disegno completo del dramma, costruire una forma precisa del personaggio. Lavorando su questa forma puoi scegliere secondo per secondo, perché hai questa forma per sostegno. E la forma del *Brig* è pura, autentica, dipende dalla struttura del dramma.

G. — Puoi dirmi qualcosa della tua esperienza europea?

BEN — Da una città all'altra, da uno spettacolo all'altro, abbiamo cercato un posto che innanzitutto ci cambi, allarghi il nostro raggio di comunicazione, di perfezione.

G. — Che cosa volete comunicare precisamente? un'idea o...

BEN — Oggi noi vogliamo comunicare che dobbiamo trovare un modo nuovo di comunicare e guardare il mondo intorno a noi. Dobbiamo cambiare tutto il nostro modo di guardar le cose, sentirle, vederle.

G. — Ci sono personaggi che adempiono meglio a questa funzione?

BEN — Questo non importa. Li ho già fatti i personaggi, ora voglio andare oltre. Quando facevo la *Creatura* in *Frankenstein* ho sentito che aprivo una breccia nella comunicazione delle parole, in modo nuovo.

G. — Prima sentivi che non potevi comunicare le parole?

BEN — No, ma adesso ci pare che le parole sono menzogne, che le parole che pronunziamo non sono più la verità e che dobbiamo trovare nuovi modi: molte parole non significano più niente.

G. — Credi in una comunicazione preverbale?

BEN — No, l'uomo ha la parola, non c'è comunicazione senza la parola. Dal momento che la parola, questo dono del Creatore, esiste, noi sentiamo che è venuto il momento di dimostrare la parola in modo nuovo: e che non sia solo intellettualizzata ma sentita in modo totale.

G. — C'è stato un paese dove avete comunicato meglio?

BEN — No, è stato dovunque lo stesso. L'importante è trovare il significato più profondo della parola. Andare lontano, scendere in se stessi per vedere da che punto bisogna dirla, questa parola. Io posso dire che nella parola trovo ispirazione.

(Stacco musicale)

Ben Shari, di New York. Allampanato, scheletrico, profetico. In questa tournée fa la parte di Solange nelle Cameriere di Genêt. Fa anche l'indovino Tiresia. Dovrebbe fare Tiresia in Antigone, ma è malato: minaccia di tubercolosi. E ha ceduto la parte a Rufus Collins. La sua recitazione è intensa, vibrante di fuoco e sdegno interiori, sottile, intellettuale. Piena di slanci estatici. Ma insieme lucida, tagliente. Gli chiedo che ha visto in Europa, le sue impressioni dei Paesi che ha attraversato.

SHARI — Siamo stati in Finlandia, Svezia, Danimarca, Olanda, Germania, Jugoslavia, Francia, Belgio e ora in Italia.

G. — Come è stata l'accoglienza?

SHARI — Direi che c'è una tendenza ovunque, nei giovani di tutti i paesi. Ci vogliono molto bene, dappertutto entusiasmo. Credo che si identifichino con le nostre tendenze rivoluzionarie: i provos di Amsterdam, i giovani anarchici e i gruppi radicali in Svezia che abbiamo incontrato, anarchici e pacifisti qui in Italia, anarchici e scontenti in tutta Europa.

G. — Questo perché siete americani, credi? o perché?

SHARI — No, perché rappresentiamo un punto di vista anarchico verso l'arte e verso la vita.

G. — Vi ritenete i leaders di un movimento?

SHARI — No, non siamo dei leaders, tranne che nel nostro lavoro teatrale. So che c'è gente che ci considera dei leaders, delle guide, ma è un errore. Noi possiamo guidare solo noi stessi, e in quanto gruppo lo facciamo. C'è molto da imparare da tutti, specie da quelli di meno di venticinque anni, che sembrano sapere meglio degli altri che cosa fare e che cosa non fare per cambiare il mondo.

G. — Che hai imparato in Olanda, per esempio?

SHARI — In Olanda... i giovani olandesi hanno tentato l'esperimento dei provos. Alcuni dei loro aspetti comunitari sono molto belli. Vestono di bianco, dipingono le loro biciclette in bianco e le lasciano per la città incustodite a disposizione di tutti quelli che vogliono usarle. Ma la polizia si è opposta: hanno proibito che le biciclette restassero incustodite per le strade dicendo che tutte le biciclette devono avere un lucchetto, e hanno confiscato tutte quelle senza lucchetto. Perciò le biciclette bianche dei provos sono scomparse. Poi hanno compiuto molte azioni drammatiche a favore della pace. A Natale, quando stavamo ad Amsterdam, hanno fatto una magnifica dimostrazione per la pace nel Vietnam. Fu uno splendido corteo col dragone, che si è svolto in un silenzio assoluto, tranne il rullo dei tamburi funerari. Un dragone cinese lungo tre-quattrocento metri, portato per le vie dalla gente.

G. — E in Germania?

SHARI — In Germania, eh in Germania è difficile dire. La gente è isolata, diffidente, i giovani non si fidano, eppure se uno gli parla... mi ricordo quando fummo a Berlino, tenevamo dei dibattiti dopo teatro, alla fine dei *Brig*, lo scorso autunno. Il pubblico era tutto di giovani, tranne qualche anziano sparso in platea. Erano giovani operai, lavoratori, e aspettavano seduti che noi dicessimo qualcosa: si aspettavano un messaggio messianico che li liberasse dalla loro disperazione, che secondo me è artificiale. « Perché siete così depressi, demoralizzati? Alzatevi e fate qualcosa! »... Ma, non so, io credo che a loro manchi la fede che hanno molti giovani, oggi: che il mondo sta cambiando letteralmente intorno a loro. Cambia il modo come vivono, come lavorano, come si vestono, e proprio le loro azioni hanno cambiato il mondo.

G. — Che significa recitare il *Brig* in Germania? che reazioni si provocano? in che cosa si identificano?

SHARI — Difficile dirlo. Il *Brig* è popolare e impopolare in Germania come in qualsiasi altro posto. C'è una parte del pubblico che lo ama, ma a non molta gente piace vederlo.

G. — Perché? quel mondo di prigionieri ricorda loro il nazismo o cosa?

SHARI — No, è lo stesso dappertutto. Le critiche sono entusiastiche ma non è un dramma di quelli come si dice di cassetta. È sgradevole. Molto sgradevole. Per andarci bisogna pensarci due volte. Io stesso, a New York, dissi a mia madre di non venire a vederlo, quando stavamo a New York: sapevo che non le sarebbe piaciuto.

G. — E *Le cameriere* di Genêt, l'avete fatto in Germania?

SHARI — Oh, s', e con grande successo.

G. — Dovuto a che cosa?

SHARI — Ma, alla sessualità, credo. Poi è un dramma molto letterario, e i tedeschi vanno pazzi per il dramma letterario. È la loro tradizione.

G. — Dimmi del tuo personaggio nelle *Cameriere*.

SHARI — Solange? Solange è una rivoluzionaria. E le due cameriere Claire e Solange cambiano il mondo.

G. — In che senso?

SHARI — Claire di suicida, ma il senso del dramma è che metà del mondo deve essere pronta a ogni momento a sacrificarsi per l'altra metà: e Claire si sacrifica per l'altra metà, che è Solange, in modo da darle la possibilità di vivere una vita libera. E Solange dice alla fine del dramma di essere allegra, bella, ubriaca e libera, mentre fino allora non ha fatto che parlare del puzzo della stamberga in cui è obbligata a vivere, e che odia tutto quello che fa, odia perfino il suo proprio piacere: insomma alla fine hanno come transustanziano la loro illusione in una realtà nella quale Solange può vivere libera, e spogliandosi di tutte le illusioni.

G. — Questo della transustanziazione è un tema frequente nel vostro teatro: mi sembra ricorra in *Frankenstein*, nei *Mysteries*.

SHARI — Tutti i drammi del Living Theatre sono sempre sulla vita e sulla morte. La nostra tendenza è quella di un teatro religioso. *Antigone* è un dramma religioso, e così i *Mysteries*.

G. — Come intendi il rituale che è tanta parte dei vostri spettacoli? Che cosa ti aspetti dal rituale per esempio di *Mysteries*?

SHARI — L'esperienza mistica del teatro.

G. — Da comunicare agli spettatori.

SHARI — E a me, a me anche... io devo provocare in me quest'esperienza rituale, e pii, solo se ci sarò arrivato io, ci arriverà anche lo spettatore. Dubito che ci arrivi se prima non ci sia arrivato l'attore.

G. — E come vedi oggi il problema religioso?

SHARI — C'è troppa gente al giorno d'oggi che si preoccupa di sapere se Dio è morto o no. La cosa non ha nessuna importanza. Dovrebbero prima domandarsi se loro sono morti o no. Se noi ci preoccupiamo della nostra vita, e di come la viviamo... allora, a me sembra, il problema religioso diventa chiaro. Se io sono in pace con gli altri uomini, allora sono in pace con Dio.

(Musica elettronica)

Il Living passando per l'Europa si è trascinato dietro nuove reclute, nella scia del suo mito crescente. Olandesi vestiti in fogge orientali e rembrandtiane, tedeschi in blue jeans. Uno ci ha raccontato la sua storia di trovatello abbandonato nella Germania anno zero e ancora privo d'identità a vent'anni.

George Willing ci racconta invece un'altra storia. Che è quella di un figlio in lotta col padre. Di un rampollo borghese che rifiuta la sua buona famiglia. Di un obiettore di coscienza a Berlino. Di una dissipazione tedesca. O degli anni di vagabondaggio di un moderno Wilhelm Meister. Delle ragioni per cui un giovane a Berlino subisce l'esperienza del Living come un coup de foudre. E ha la scoperta dell'espressione di sé. Di come cioè un introverso scopre l'estroversione.

WILLING — Mi chiamo George Willing, sono tedesco. Sono nato in una piccola città della Germania, Hausberge an der Porta, Westfalia. È un posto molto bello, ma a un anno e mezzo lo lasciai. Mio padre mi portò a Kiel. Mio padre è architetto. Non c'era lavoro, tutto era distrutto. Mio padre andò a Kiel per la ricostruzione.

G. — Com'è stato crescere in quegli anni in Germania? molto duro?

WILLING — Non per me. Sono nato nel '44, quando ho cominciato a pensare tutto era finito. Andai a scuola, ero un disastro.

G. — Non volevi diventare architetto come tuo padre?

WILLING — Non volevo diventare nulla. A undici anni chiesi di andare in collegio per andarmene via dalla famiglia, da quello che è amore in senso sbagliato. Me ne andai. Mi cacciarono via da nove scuole. Ero pigro. Non volevo fare niente. Poi a diciott'anni cominciai a voler fare qualcosa. Mio padre era stato alla Bauhaus, in Svizzera. E mi disse: «Vai». Me ne andai da casa e vissi in Norvegia, Danimarca, Svezia. Poi la polizia mi prese e mi riportarono a casa dai miei. I miei mi videro: avevo i capelli lunghi, ero sporco, puzzavo eccetera, e mio padre disse: «No. Fuori». Mi buttò fuori. Mi disse: «Vattene a Berlino se vuoi veramente studiare». E l'altra ragione era che non volevo fare il servizio militare. Ero deciso: una volta dissi a mio padre: possono farmi quello che vogliono, io militare non ci vado: non voglio.

G. — Perché?

WILLING — Perché l'esercito che abbiamo non è fatto per proteggerci. Un esercito è sempre di aggressori, altrimenti non è un esercito.

G. — Pensi che questa sia una tradizione tedesca o...

WILLING — No, no, lo so molto bene, da amici, da quel che m'ha detto mio padre. Mio padre non era un nazista: lo prova il fatto che lavorava per una ditta americana, la Shell...

G. — Così sei andato a Berlino; e come hai fatto a non andare sotto le armi?

WILLING — Tutti i giovani che non vogliono andare militari vanno a Berlino, studiano a Berlino dove non c'è obbligo militare. Ma lì mi annoiavo. Dormivo di giorno e uscivo di notte. Perché non l'avevo mai fatto a casa, a scuola non avevo potuto mai farlo. Volevo tutto, divertirmi, feste, alcool, sigarette. Ho scoperto che era facile. Entri in un ristorante, bevi una birra; vai a un party, trovi le ragazze, fumi: non ti succede niente. Non è un delitto. Tutto quello che potevo trovare di contrario a come ero sempre vissuto lo facevo. A quel tempo scoprii che mi piaceva la musica classica, i pittori. Il mio preferito è Paul Klee, mi piace, l'adoro, ho letto tutti i libri su di lui. Ma facendo quella vita scoprii che non potevo guardare un quadro o sedermi a sentire un disco di musica classica: la sola cosa che uno può fare vivendo così, è sentire musica beat, ballare come un matto. Per fare qualcosa pensai di fare l'attore. Andai a scuola, una scuola annessa a un teatro di Berlino. Ma non ero soddisfatto.

G. — E come fu che decidesti di venire al Living?

WILLING — Fu un caso. Qualcuno mi invitò a uno spettacolo. Era *Frankenstein*. Il primo atto mi conquistò. Stavo a sedere, e dopo il primo atto mi sentii così stanco, stanco di ascoltare, stanco, stanco... Non avevo la forza di vedere altro, era troppo.... del secondo atto non riuscii ad afferrare nulla... Il terzo arrivò come la

pioggia dopo un lungo periodo d'afa. Tornai a vederlo. E quell'impressione diventò sempre più forte. Poi vidi i *Mysteries* ed ebbi le stesse sensazioni di quando leggevo i filosofi, e li invidiavo.

G. — Come?

WILLING — Ce n'era uno che amavo molto, Nietzsche, e lo leggevo molto e ne parlavo a tutti. Mi faceva invidia allo stesso modo perché io sentivo in me una quantità di cose che lui riusciva a mettere in parole, in una frase, e a me ci vogliono giorni per arrivare alla stessa cosa, ma non riesco mai a esprimerlo, non posso mai dirlo a un amico, e nemmeno a me stesso in parole. L'ho qui, ma non posso metterlo in parole.

E avevo trovato in Nietzsche quello che sapeva le parole.

E ora scoprivo la stessa cosa in teatro: quel che non avevo mai trovato nel teatro commerciale, dove ero andato tante volte, a vedere i grandi divi.

G. — E così hai recitato in *Frankenstein*. Ed era lo stesso recitare che vederlo? o era diverso?

WILLING — Molto diverso. Mi successe qualcosa che non m'era mai riuscito prima. Non avevo mai potuto far gesti, per amore o altro. Ero timido, goffo. C'erano gesti in me, non potevo manifestarli. Non mi fecero neanche provare prima di farmi recitare in *Frankenstein*. Mi dissero solo dove andare, e che cosa fare in questo o quel punto della scena. Ero così nervoso che mi sentii male prima dello spettacolo. E non volevo andare in scena, e poi mi acquattai a sedere sul palcoscenico, nella scena della meditazione, ed ero ancora ansioso e spaventato. Poi, avvenne tutto: la grande cosa, che mi distese completamente: e da allora riuscii a fare tutto quello che volevo. Potevo saltare sul palcoscenico da due metri senza farmi male. Ero entrato, ero dentro, mi sentivo rilassato e in armonia.

È come se avessi cominciato a vivere dallo scorso settembre. Mi piace: è quello che voglio fare: trovo tutto quello che cerco. Questo mi succede in *Frankenstein* e in tutti gli altri spettacoli. Prima, quando scappavo da casa e da scuola, non sapevo mai quello che volevo. Ora so, ho un'idea chiara di quello che voglio. E che faccia fece mio padre quando gli portai nella sua casa borghese tedesca tutta la compagnia del Living. Fu una giornata indimenticabile.

(Musica flamenco)

Jenny Hecht. Americana. Bionda, veste zingaresca. Qualcuno se la ricorda in compagnia di suo padre, Ben Hecht, uno scrittore americano famoso negli anni trenta, romanziere, commediografo. Il suo Front Page («Prima pagina») è ancor oggi considerato uno dei classici della commedia americana di anteguerra.

Jenny Hecht, scontroso, ritroso, non parla con nessuno. Concentrata in se stessa. Interpreta in *Antigone* il personaggio della sorella buona ma incerta: Ismene. Sollecitata, parla di Ismene e di come questo personaggio è legato alle lotte civili in America, di suo padre e dell'indimenticabile infanzia, degli zingari dell'Actor's Studio, del processo del Living, di una vita abbandonata agli uomini ma governata dall'orgoglio. Come per molti dei suoi compagni, nel Living ha coscienza di vivere un'esperienza unica: tutto il resto del repertorio teatrale, da Shakespeare e Cechov, è per lei «soap opera», melodramma lacrimevole e commerciale.

JENNY — Sono nata a Manhattan. Da bambina ho vissuto a Nyack, vicino a New York, sul fiume Hudson... ma ho sempre viaggiato tutta la mia vita...

G. — Suo padre è il romanziere Ben Hecht?

JENNY — Sì.

G. — Che rapporto ha con Ben Hecht?

JENNY — È morto, lo sa?

G. — Sì, lo so.

JENNY — Amo molto mio padre. Per me non è morto.

G. — Pensa a lui qualche volta quando recita?

JENNY — Penso a lui sempre. Penso a lui ogni giorno come se fosse una delle persone in America che non ho visto da molto tempo.

G. — Lei manca da molto dall'America?

JENNY — Sono in Europa da tre anni. Amo mio padre più di qualsiasi cosa al mondo. Ho imparato tante cose da lui e sto imparando ancora da lui, in un certo senso.

G. — Che cosa le sta insegnando adesso, per esempio?

JENNY — Chi sono.

G. — Che si ricorda di lui?

JENNY — Il suo sorriso e i suoi occhi e le sue parole. Cominciò a insegnarmi le parole quand'ero molto piccola.

G. — Quando? A tre anni o...

JENNY — Molto molto prima. Cominciò a insegnarmi le parole e mi ricordo che costruì un teatro di burattini dove c'era un clown, e ogni giorno il clown mi diceva una parola nuova, e lui tirava una corda e la testa del clown saltava, e ne veniva fuori una parola nuova. Me le insegnava, quando avevo un anno o due: magnifico, motocicletta...

G. — Con quel clown?

JENNY — Molte parole. E mi insegnò a nuotare nell'Atlantico e fare le acrobazie su un trapezio e tutto quello che mi diverte di più me lo diede lui quando ero piccola e mi sento molto fortunata.

G. — Anche il teatro glie l'ha insegnato lui?

JENNY — In un certo senso.

G. — O lui non c'entra con questa esperienza?

JENNY — Lui è entrato in tutte le mie esperienze. Non è che lui volesse che io facessi teatro, ma io dissi: voglio fare l'attrice e lui disse: d'accordo.

G. — E lei che ha fatto allora? È andata a studiare?

JENNY — Abitavamo da anni in una casa insieme a una vecchia attrice inglese, Constance Collier. E lei si divertiva a insegnarmi a recitare poesie di Keats e Shelley e a recitare la parte di Ariel dalla *Tempesta* e Puck del *Sogno d'una notte d'estate* quand'ero bambina. Credo che mi venne da lei l'idea di diventare un'attrice. Mi raccontava le storie delle grandi attrici.

Adesso sono molto meno ambiziosa di quand'ero bambina: volevo essere l'attrice più grande e più famosa del mondo, e che la gente per migliaia di anni sapesse il mio nome, come Rachel o Sarah Bernhardt o la Duse... Ma adesso non lo voglio più tanto, non m'interessa più.

G. — Che le interessa adesso?

JENNY — L'amore. L'amore umano come parte della mia vita, della mia vita con la gente che mi è vicina, della mia vita nella comunità e del mio lavoro nel teatro.

G. — Ci può descrivere questa comunità?

JENNY — Il Living Theatre?

G. — Sì. E come lei ci si sente.

JENNY — Non mi sento molto diversa da come mi sentivo in casa di mio padre: è questo che mi piace. Mi sento continuamente circondata da artisti di cui rispetto il talento. Abbiamo molte cose in comune, su molte cose non andiamo d'accordo, ma su quelle non litighiamo. È soltanto che abbiamo alcune cose in comune, altre no. C'è un'atmosfera umana, piena d'amore, per cui il lavoro non è soltanto recitare insieme ma creare insieme qualcosa.

G. — Certo, è importante. Quando l'ha scoperto?

JENNY — Nel Living Theatre.

G. — Anche prima: tutta la vita lei ha cercato questo, no?

JENNY — La casa in cui sono cresciuta era così. C'erano artisti di ogni arte, come nel Living Theatre. Avevo sempre intorno attori scrittori cantanti pittori scultori.

G. — Se ne ricorda qualcuno?

JENNY — Be', a casa nostra venivano spesso Charles McArthur e Helen Hayes, Lotte Lenia e Kurt Weill... gente famosa e non famosa, ma tutta gente di alta qualità, gente non convenzionale... c'erano sempre decine di persone che vivevano in casa e mangiavano in cucina e sedevano sul prato e lavoravano insieme e suonavano il piano...

G. — Lei suona?

JENNY — Sì, quand'ero piccola il piano. Ma adesso, la chitarra.

G. — Folk?

JENNY — Qualche pezzo classico, so un po' di flamenco. Sono stata con degli zingari a New York, quando suonavo a New York City. Sono anche loro come la casa di mio padre e il Living Theatre: come una tribù. Che ha le sue leggi che sono completamente diverse dalle leggi dei grandi Stati moderni: leggi senza punizioni.

G. — In qualunque altro luogo lei trova punizione?

JENNY — Ogni paese del mondo ha un sistema punitivo. Ha un sistema di prigionie. Ha una forza di polizia. Ma ci sono comunità di artisti (le tribù degli zingari sono fra le più antiche comunità di artisti) dove c'è una specie di legge che è basata sull'intesa di gente che vuol rendere la comunità più viva e creativa. E senza punizioni. Nel Living Theatre, se dò uno schiaffo a uno... cosa molto rara, non mi ricordo l'ultima volta che ho dato uno schiaffo a qualcuno del Living Theatre, dev'essere stato in America...

G. — Era diverso per lei in America che in Europa?

JENNY — No. Sono soltanto un po' più vecchia di cinque anni fa.

G. — Non trova nessuna differenza tra l'America e l'Europa?

JENNY — Oh sì, una gran differenza, molte differenze.

G. — Per esempio?

JENNY — Be', in America ho sempre sentito un divario tra la mia casa e la strada e il mondo della città... perché la mia casa era in realtà l'unica vera atmosfera, e tutto il resto era... se dovessi dargli un nome, non potrei chiamarlo americano, dovrei chiamarlo europeo. C'erano tante lingue differenti, costumi diversi...

G. — Ma la sua era un'eccezione.

JENNY — No, io non credo che tutti coloro che vivono a Manhattan si sentono stranieri negli Stati Uniti. Anche quelli che ci sono nati, per me una metà della gente degli Stati Uniti si trova troppo poco americana, e molti se ne vergognano perché pensano che essere americani è una cosa buona.

Io sento una tremenda differenza tra molta Europa e molta America, ma poca differenza tra com'era casa mia e l'Europa.

Quando andavo a scuola volevo, come fanno tutti, essere come tutti gli altri, in America. Ma il momento che tornavo a casa non più, perché casa mia era un'altra cosa. E sentivo un conflitto dentro di me.

Quando ero a scuola volevo vestire come gli altri bambini e volevo essere come erano loro e andai a una quantità di scuole diverse, il che non facilitò la cosa perché dovunque arrivavo ero sempre « la nuova bambina della casa ». Poi vedendo la televisione e il teatro di Broadway, anch'io volevo essere qualcuno così.

G. — Hai recitato a Broadway?

JENNY — Sì.

G. — Che cosa?

JENNY — Giovanna d'Arco nelle *Visioni di Simone Machard* di Brecht, e mi piacque molto; *L'aratro e le stelle* di O'Casey; e *Anna Frank* che recitai per un paio d'anni.

G. — Dove?

JENNY — In tutta l'America tranne Los Angeles. In America mi sentivo sempre un po' come coi bambini della scuola; una volta volevo essere come Katharine Hepburn, una volta come Julie Harris, e volevo essere come la gente che è accettata dappertutto, e in Europa ho perso questo; è come quando si diventa monaca, e si cambia di nome.

G. — Ora non sono più Katharine Hepburn né Julie Harris il suo modello. Che vuole diventare adesso? Vuol diventare qualcosa?

JENNY — Forse. E ci sono mattine che mi alzo e mi guardo nello specchio e guardo i miei amici e mi piace come sono, e ci sono mattine che dico: « sono bella di dentro e di fuori », e ci sono mattine in cui guardo me e i miei amici, e dico: « sei una macchia nell'universo, devi sparire ».

G. — Umori?

JENNY — Umori. Li hanno tutti. Ma non c'è niente che vorrei essere tranne me stessa.

G. — E con i suoi personaggi, che cosa vuol essere? nel suo lavoro di teatro?

JENNY — Be', per esempio in *Antigone*... io recito il personaggio di Ismene.

G. — E Judith recita Antigone. Come sente lei Ismene? È molto diversa da Antigone?

JENNY — In un senso, in un altro no. Vede, Judith Malina e io siamo amiche da molto tempo; abbiamo fatto tante manifestazioni insieme per il movimento della pace; quante volte, sedute sul marciapiede, abbiamo aspettato insieme che la polizia venisse a portarci via! Siamo state insieme in prigione... capisce? Antigone e Ismene sono tutte e due principesse, e Judith e io siamo entrambe molto presuntuose, abbiamo molto orgoglio, e viviamo in questo strano piccolo mondo che è il Living Theatre, che dà la possibilità di avere molto orgoglio... E per quel che riguarda Antigone: il punto non è che Antigone sia pronta a morire per la sua causa, e gli altri no... non è questo che Brecht, o Sofocle, o noi, si voglia dire... no... è che, a un certo momento, una volta che hai data la tua parola, nessuno può più smuoverti. C'è un punto oltre il quale non si può andare. E questo succede ad Antigone, e l'ho visto succedere a Judith, o a me, o ad altri che conosciamo...

G. — Quando? Nei giorni in cui il Living Theatre fu chiuso?

JENNY — Certo. E quando recitiamo; sono sicura che tutti ci pensiamo, tutti quelli che erano lì in quei giorni.

Quando recitiamo *Antigone*, pensiamo tutti al tempo in cui abbiamo detto: «No, io faccio quello che faccio perché è giusto, e tu puoi farmi quello che vuoi ma io non mi smuovo d'un passo ».

G. — Come fu che vi misero in prigione?

JENNY — Fu un anno prima che lasciassimo l'America. Il governo decise di chiudere il Living Theatre, e vennero a mettere sigilli e etichette dappertutto, dichiarando che tutto era proprietà del governo.

G. — E voi che faceste? Vi ribellaste?

JENNY — Successe questo: uno degli attori andò nel suo camerino a truccarsi, e scoprì che al suo costume avevano attaccato un cartellino che diceva che era proprietà del governo, e salì nell'ufficio di Julian e si sedette per terra e disse: io protesto. Disse: voglio indietro i miei vestiti. E uno dopo l'altro tutti entrammo da Julian e ci mettemmo a sedere per terra.

G. — Sulla scena?

JENNY — No, prima nell'ufficio. E non ce ne andammo: restammo lì dentro per tre giorni. La gente ci portò da mangiare, issavano i cestini da una finestra. E fuori c'era una linea di picchetti che protestava. Ci fu un sacco di strane cose. Ogni tanto la polizia entrava a leggerci leggi e regolamenti, a chiederci di alzarci da terra. Poi la sera del sabato decidemmo di fare spettacolo: perché era annunciato. E ci fu questo spettacolo del *Brig* mentre

l'edificio era assediato, e il pubblico si arrampicò fino al terzo piano attraverso i tetti, e entrò dalle finestre, sapendo perfettamente che potevano essere arrestati. Volevano vedere lo spettacolo, e lo spettacolo ci fu: veramente straordinario. E dopo lo spettacolo la polizia entrò e disse che chiunque non abbandonava immediatamente l'edificio sarebbe arrestato. E allora parecchi del pubblico se ne andarono, ma alcuni salirono insieme con gli attori sulla scena, che era una scena di prigionia. Rimanemmo seduti lì perché quella era l'ultima roccaforte nell'edificio, seduti sui letti, brande, brande di prigionia. E rimanemmo a sedere, e qualcuno, quando la polizia venne a arrestarlo, si alzò e se ne andò, ma altri, che avevano pratica di manifestazioni per la pace e adottavano i metodi di Gandhi, della resistenza passiva, si sdraiarono sul letto. Restammo lì sdraiati come morti, e fummo caricati a braccia sul furgone della polizia. Il 25 per cento di noi andammo in galera, e fummo rilasciati un paio di giorni dopo, e fecero un gran processo, e Judith e Julian ebbero una sentenza di parecchi mesi.

G. — E anche voi foste processati?

JENNY — Sì, di fronte al... non mi ricordo più... ci interrogarono, poi decisero di rilasciarci e concentrare l'accusa su Julian e Judith. Ma quella non fu che una delle tante esperienze simili. Ma ogni volta, quando recito Ismene, provo quella strana sensazione di cui ha detto Paul Goodman; ognuno, a modo suo, traccia una linea e di lì non si muove.

G. — E la sua linea è tracciata una volta per tutte o cambia?

JENNY — Cambia. Nel Living Theatre, per lo meno, cambia. Ci sono dei giorni in cui dico, come Ismene: « Se usano la forza contro di me, obbedisco all'autorità », e altre in cui dico come Antigone: « Preferisco morire che vivere in mezzo a questo marciume ». E mi schiero dalla parte che per me è giusta. Non credo che esistano eroi o vigliacchi. Ci sono momenti che diventano i tuoi momenti, altri no.

G. — In questo lei mi chiarisce anche la sua interpretazione di Ismene. Poi siete arrivati in Europa. Che avete fatto?

JENNY — Il *Brig* a Londra.

G. — Ha avuto successo?

JENNY — Medio.

G. — E in Germania?

JENNY — In Germania siamo stati molto tempo dopo. Prima fummo a Parigi a creare i *Mysteries*. Poi lavorammo un po' sul *Balcone* di Genêt, ma poi lasciammo perdere.

G. — Le è piaciuto lavorare nei *Mysteries*? Le piacque l'idea dei *Mysteries*?

JENNY — Ah sì. Ci mettemmo a fare i *Mysteries* per ripagare la gente che ci aveva prestato i locali per provare *Le cameriere*. Ma a poco a poco i *Mysteries* divennero molto più interessanti, per molti di noi. Fu un punto di partenza, per tutto il lavoro che venne dopo.

G. — Qual è stato il suo contributo alla creazione dei *Mysteries*?

JENNY — Come quello di tutti gli altri. Discutiamo a lungo, molti espongono delle idee. Ognuno di noi può indicare qualcosa in ognuno dei nostri spettacoli e dire: io ho inventato questo, questo l'ho suggerito io.

G. — Un esempio?

JENNY — Sì, c'è una scena in *Frankenstein*... c'è un incubo dove si vede quel che c'è nella testa di una persona che sta avendo un incubo... e l'incubi consiste nella sensazione di annegare.

E tutte le creature che stanno nella testa — c'è l'Ego, c'è l'Intuizione, e l'Occhio eccetera... — tutte in questa sequenza d'incubo affondano fino al fondo di una struttura di tre piani sulla quale recitiamo. E finiscono tutte a terra.

E a questo punto tutti dissero: «E adesso che facciamo? Come facciamo a far tornare tutti su, ai posti dove stavano nella struttura, nelle tre parti della scena, a tre piani, dove deve svolgersi la scena seguente? ». E io dissi: «Sentite, facciamo che tutti annegano fino a terra, e poi facciamo buio, e accendiamo tutte quelle piccole lampadine rotonde flash con le gelatine verdi sopra, e veniamo su... come tante bolle... ci arrampichiamo nel buio tenendo in mano le luci ».

E adesso questo è nello spettacolo, e si chiama la scena delle bolle, e una volta all'anno qualcuno si ricorda che l'ho inventata io la scena delle bolle. Ma io me ne sono quasi dimenticata... E ci sono altre cose che è più difficile dire chi le ha inventate, a chi è venuta l'idea, a quale momento...

G. — Sì, perché è una creazione collettiva. È basata sulla discussione o su esercitazioni?

JENNY — Sulla discussione.

G. — Non fate esercizi?

JENNY — Quando serve. Molti si esercitano tutti i giorni. Io da piccola facevo esercizi acrobatici e continuo a farli; quel tipo di esercizi che aiutino, a tenere i legamenti sciolti o a impedire di farsi male quando ci si muove rapidamente in scena.

G. — E ha studiato il « metodo »?

JENNY — Sì, a New York.

G. — Le è stato utile?

JENNY — Molto.

G. — In che senso?

JENNY — Quel che m'è stato più utile e fa parte ormai del mio metodo personale, se ne ho uno, sono gli esercizi di rilassamento del « metodo », che vengono prima di ogni altra cosa... il recitare senza la tensione fisica, in ogni muscolo, ma in modo spontaneo e rilassato; non che se uno deve alzare il braccio, per prendere qualcosa o toccare qualcuno, debba contrarsi tutto. Gli youghi sapevano, come Stanislavskij, che si ha mota più energia quando si è in stato di calma che quando si è in stato nervoso. Io sono stata sempre molto nervosa tutta la mia vita. Lo sono ancora, e quel che devo al « metodo » è di riuscire a decontrarmi.

G. — Lei ha lavorato con Strasberg?

JENNY — No, mai: non ho mai voluto lavorare con l'Actor's Studio.

G. — Perché? Non sono abbastanza veri per lei?

JENNY — Sono abbastanza veri. Ma vede, la recitazione del « metodo », portata agli estremi, insegna principalmente a soffrire, a recitare la tristezza.

G. — Ma non la gioia.

JENNY — Sì, anche la gioia, ma quella o è molto più facile, quindi non hai bisogno di impararla, o molto più difficile, quindi inutile provarci: dipende dalle persone. Ma il metodo insegna soprattutto ad affrontare i cambiamenti sentimentali delle situazioni melodrammatiche convenzionali, del teatro convenzionale europeo e americano da Cechov a Tennessee Williams. Ti insegna a affrontare le emozioni che uno prova se l'amante l'abbandona, o se lo arrestano per uno scasso in banca, o cose così, e noi non recitiamo questo tipo di teatro. Noi facciamo un tipo di teatro molto più fisico e metafisico, quindi continuare a recitare con enorme impegno situazioni tristemente melodrammatiche, che gusto c'è? Non mi aiuta nel tipo di teatro che m'interessa. Io non voglio vivere così, come la gente nei drammi di Tennessee Williams. Non voglio né vivere così, né voglio...

G. — ...recitarli...

JENNY — ...mostrarli come esempio al pubblico.

G. — Ha recitato mai Cechov?

JENNY — Qualche volta. Amo Cechov. Ci sono parecchie cose che io chiamerei « soap opera », melodrammi, e che mi piacciono. Ci sono molte eroine tragiche che mi piacerebbe interpretare.

G. — Cechov per lei è « soap opera »?

JENNY — Oh per me sì. Per me Shakespeare... per me molto teatro che mostra la sofferenza umana all'interno delle strutture sociali è « soap opera »... e Cechov è uno dei maggiori, uno di quelli che hanno avuto più successo...

(Musica psichedelica)

Henry Howard. È l'attore psichedelico. Anche lui precipitoso come Ben Israel, ma mentre l'altro è angelico, c'è in lui forse un aspetto cavernoso. Tecnico formidabile, non è un tecnico del vertiginoso come Theodore Luke, il suo tema è l'espansione, la rottura dei termini dell'inconscio. Parla volentieri del superamento di Freud, attraverso gli archetipi di Jung, e del superamento del personaggio alla Stanislavskij. Anche lui è l'americano che tenta tutte le esperienze, ma in una direzione sola, definita dal regno dell'antropologia di Lévi-Strauss.

Il suo campo di esperienze è il passato, i segreti dei popoli primitivi. Ma insieme la rottura del razionale, la ricerca dell'espansione interpretata da lui in termini elettrochimici. Un passo e siamo nel molecolare. Tutto per lui è chimica, carica elettrica, e anche la paura del limite non ha più senso interpretata come formula chimica. Sornionamente provocatorio rispetto agli altri, professa di ricercare negli altri unicamente fonti di energia. Dunque la sua scontrosità è soltanto apparente. È l'atteggiamento scostante di chi si sente al di là, maestro di esperienze ignote agli altri, e delle quali ha superato in sé il terrore, appunto, con varie esperienze.

Nell'Antigone, il suo tour de force sono esibizioni e raptus belluini in platea egli è il figlio di Creonte e come tale impersona in battaglia tutti gli istinti bellici, espressi con suoni e gesti di una arcaica ferocia. Non tanto arcaica, poi, si direbbe. Il suo metodo è l'espansione corporea, nella tensione estrema di chi vuol sprigionare dal proprio corpo il massimo di energia vitale che per lui corrisponde all'estremo di vivere e dell'essere svegli.

Questo, egli sembra dire, è il fine ultimo del teatro.

Il suo motto è espandere.

G. — Puoi dirmi qualcosa delle tue tecniche che mi sembrano eccezionali?

HOWARD — Si basano sul respiro e sul flusso organico che proviene dall'attività fisica. Sono simili ai rituali tribali che avvengono in Messico, in India e in tutta l'Asia, dove usano psichedelici come funghi magici, evocano le visioni archetipe del subconscio: la psicologia junghiana è il punto di partenza del nostro lavoro.

G. — Ci puoi descrivere quello che fai in *Antigone*, le tue azioni per esempio in platea, in mezzo al pubblico?

HOWARD — In platea, in mezzo al pubblico combatto una battaglia, sono il generale Megareo che combatte contro gli Argivi, mi aggiro per la platea ventre a terra, immagazzino enormi quantità di energia, e sulla base di

determinati ritmi respiratori mi aggiro davanti la platea ammazzando dieci o venti persone alla volta, ma sempre con l'orecchio a quel che succede sul palcoscenico, in modo da creare un ritmo di contrappunto a quel che stanno facendo gli altri, in modo che il mio lavoro non disturbi il pubblico, ma anzi l'aiuti a penetrare più profondamente nel senso della rappresentazione.

G. — Sì, questo non disturba, ma spesso spaventa il pubblico.

HOWARD — Oh, la paura fa bene. La paura è soltanto una reazione chimica.

G. — In che senso? Perché chimica?

HOWARD — Perché provoca la sostanza... mi sfugge adesso il termine chimico... ma insomma, carica il sistema nervoso in modo che il processo del pensiero sia molto più veloce che nella vita normale. Nella vita normale la gente cammina in uno stato di semiaddormentamento, ma quando improvvisamente sente l'adrenalina (ecco il termine) rifluire nel proprio sangue, di colpo si sente sveglia.

G. — E che altre reazioni provoca questo nel corpo?

HOWARD — Attraverso il respiro, il controllo della respirazione che facciamo continuamente durante lo spettacolo, noi vediamo che il corpo si espande e si contra, e a poco a poco uno impara a regolare questo processo, e arriva a espandere e contrarre parte del corpo: un po' come avviene nello yoga, ma è diverso dallo yoga; lo yoga è un'altra cosa.

G. — Tu fai yoga?

HOWARD — Sì, faccio yoga, ma gli esercizi, la tecnica che adoperiamo nei nostri spettacoli è il contrario esatto dello yoga.

G. — In che senso?

HOWARD — Perché lo yoga richiede uno stato estremamente rilassato, mentre il nostro lavoro si compie in uno stato di tensione estrema, muscolare, e non rilassato.

G. — Ci hai detto di aver trovato queste tecniche presso gli indiani d'America: puoi dircene qualcosa?

HOWARD — Ho vissuto sei mesi nelle montagne Peotli del Messico nell'Altopiano Centrale, e loro ogni tanto facevano una danza Peotli, e tutti prendono un fungo magico, una droga psichedelica, e succedeva a loro un po' quel che succede qui da noi, quando gli prende l'orgasmo da queste enormi scariche di... questo elemento chimico... il sistema nervoso è sovraccarico e la gente perde la testa: non diventano proprio psicotici ma il loro quadro mentale, le cose che pensano, le connessioni interne del loro pensiero cambiano e... la velocità diventa vertiginosa.

G. — E questo è un effetto che voi cercate o...

HOWARD — Lo cerchiamo deliberatamente... noi lavoriamo per questo... è un effetto purificatorio, è molto come l'orgasmo o la morte psichedelica o la morte magica tibetana, che non è una morte fisica ma solo mentale, ti mette in un nuovo quadro mentale, espande la coscienza, espande il cervello, lo spirito...

G. — E recitando avviene in te quell'espansione di tutto l'essere o lo senti solo come un effetto chimico?

HOWARD — L'espansione c'è sempre, questo è uno degli obiettivi a cui tendiamo. E quando non succede, uno può anche perdere la coscienza, svenire. Per esempio, in Turchia e in Egitto ci sono i dervisci che danzano, e anche essi si espandono, e alla fine svengono perché non fanno nulla con questa espansione. Nel nostro metodo, la nostra coscienza espande, e noi facciamo in modo che gli archetipi e il subconscio si depositino nella coscienza, e noi cominciamo a servircene e... dirigiamo i nostri corpi secondo i messaggi che riceviamo dal subconscio.

G. — E ogni sera l'esperienza cambia o è la stessa?

HOWARD — Cambia sempre, ma che succede? Che a poco a poco impari a distinguerla; all'inizio è una cosa spaventosa, ma dopo un po' cominci a riconoscere il processo, e lo gusti, e anzi cerchi di espandere il processo il più possibile, più che puoi.

G. — E di questo processo, come tu dici, ti servi nella creazione di un particolare personaggio? O ti è utile solo nel quadro di una recitazione collettiva?

HOWARD — Funziona anche nella creazione di un personaggio; ho interpretato la Creatura nel *Frankenstein*, e il metodo era esattamente lo stesso.

Ma c'è questo da notare, che mentre sette o cinque anni fa noi interpretavamo un personaggio, ora, ogni sera, noi recitiamo venti o trenta personaggi. Abbiamo superato la psicologia freudiana, abbiamo superato il metodo Stanislavskij per cui tu devi interpretare una determinata persona. Mentre noi ogni sera, adoperando noi stessi e i nostri corpi, possiamo essere venti o trenta differenti persone.

G. — Hai studiato il sistema Stanislavskij a New York?

HOWARD — Sì, all'Actor's Studio e in altre due o tre scuole.

G. — Che personaggi facevi allora?

HOWARD — Oh, personaggi di gangster, Stanley Kowalski nel *Tram che si chiama desiderio*...

G. — Ci puoi dare ora un esempio della tua straordinaria mobilità e espressività vocale?

HOWARD — È solo una questione di piazzamento... piazzarla alta, bassa come si vuole.

G. — Ho notato uno strano suono che emetti in *Antigone*: puoi ripeterlo?

HOWARD — Certo. (*Esegue*).

G. — Questo è un suono che hai scelto per esprimere cosa?

HOWARD — Il testo è pieno di immagini di uccelli e di aerei e di battaglia aerea, e... quasi tutti gli altri ricreavano suono di sirena aerea, e io ho scelto la via metafisica di usare le immagini di uccelli.

G. — Ma tu hai recitato anche *Le cameriere*. Che personaggio facevi?

HOWARD — Ho recitato a Berlino il personaggio di Claire, poi quello dell'altra sorella Solange.

G. — E hai applicato queste tecniche anche nei personaggi di Genêt?

HOWARD — Ah sì, molto. L'omosessualità era una cosa che non conoscevo affatto, almeno come esperienza. Infatti, nelle prime due recite a Berlino delle *Cameriere* mi aiutai con l'LSD che è molto simile al fungo magico, in modo da poter attingere al mio subconscio.

G. — Puoi descriverci questa esperienza?

HOWARD — Terrificante. Assolutamente terrificante. Più di così non so cosa dire d'altro.

G. — Ti ricordi quel che ti successe, in senso visivo? Che genere, che tipo di sensazioni hai avuto?

HOWARD — Lampi di colori incredibili... La prima parte delle *Cameriere* è l'attuazione di un rituale, e a un certo punto questo rituale è interrotto dallo squillare di una sveglia. E io mi ricordo le prime volte a Berlino, quando la sveglia squillava, e noi dovevamo tramutarci dalle sorelle isteriche e sessualmente represses che rappresentavamo, e diventare semplicemente noi stessi... perché nelle *Cameriere* noi non recitiamo personaggi di donne, recitiamo l'umanità in generale... il momento in cui quella sveglia squillava, e avveniva quel cambiamento, era come se venissi proiettato lungo un tunnel lungo un migliaio d'anni... ma finì bene, atterrai dolcemente, completamente rilassato, anche se era come cadessi dall'occhio di un tifone.

G. — E quanto dura l'effetto di questa esperienza?

HOWARD — Oh, di solito da otto a dieci ore.

G. — Quindi anche dopo lo spettacolo?

HOWARD — Oh sì.

G. — E durante lo spettacolo che effetto dà? Di estraniamento o...

HOWARD — Oh, no... voglio dire, uno rimane cosciente, sai sempre quello che succede... anche se in certi momenti ti sembra che stai per scomparire, tu continui a vedere tutto quello che succede, continui a dirigere la tua recitazione, i movimenti, la tua attenzione resta identica. Col personaggio non c'è niente di cambiato. Tu il personaggio lo devi imparare come qualsiasi altro. Devi imparare le battute, il personaggio a memoria, uno due tre quattro; come sai il tuo nome. Devi sapere i movimenti, la filosofia del dramma, impersonare il personaggio al solito modo, alla Stanislavskij. Per poi liberarti di tutto questo. È come quando impari a recitare. Devi andare a scuola anni e anni, e poi quando monti sul palcoscenico, ci metti altri cinque anni a dimenticare tutto quel che hai imparato a scuola.

G. — Si può dire che tu cerchi l'energia creativa in tutti i suoi aspetti.

HOWARD — Ah sì, in ogni momento. È come nella vita. Si cammina tutto il giorno in cerca di altra gente che sia viva, energica, con cui scambiare energia. Non per trovarci, ma semplicemente per caricarci. Di energia.

Il corpo umano è molto simile a uno strumento elettrico, come questo registratore. Se ci metti dentro un certo fluido funziona, così io: se mi metto dentro del fluido cammino, non parlo di vino, parlo della corrente che c'è tra una persona e l'altra. Io mi energizzo e mi rimetto a camminare.

G. — Ci puoi dire qualche esperienza in questo senso, che ti sia capitata a Roma, o in Germania, o in Europa in genere?

HOWARD — Preferirei di no.

(Musica indiana: Ravi Shankar ecc.)

Eugene Gordon junior. Ex tipografo, ha debuttato a Broadway nella riduzione di *Un biglietto per l'India di Forster*. Mentre Ben Israel e Henry Howard si mangiano, per diverse ragioni, le parole, Gordon distilla le sue, le centellina, con lentezza, rimontando la loro corrente, seguendo al di là delle espressioni verbali i flussi vitali che le sottendono, e si accavallano, creando nella sua voce ingorghi, binari morti, scambi e continui dischi rossi. E a ogni scontro della realtà è come se egli si provasse a riformulare da capo la situazione, che in fondo si rivela sempre la stessa: ma con qualcosa di infinitesimale diverso che lo spinge in ogni modo a ritentare. I suoi discorsi alla ricerca di una definizione ultima, del perché si vive e del come di recita, durano all'infinito. Quando è solo, si rinchiude in un silenzio assente, che sembra apatia, ma che in fondo è un'attesa: quella dell'indiano che con l'orecchio schiacciato al suolo ascolta le vibrazioni dei lontani zoccoli nemici. La specialità di Gordon, quella che attira con prepotenza l'attenzione su di lui, nonostante il suo aspetto così insignificante (volto smunto su un vestito da tipografo), è il ritmo straordinario con cui guida il movimento dell'orgia in *Antigone*. È un suon assillante, composito, che emerge a poco a poco dal folto di una trentina di attori che danzano, ossessionante e puntuale, finché l'occhio in quella folla cerca lui, il portatore di quel verso d'uccello. I suoi discorsi

esasperanti e prolissi sono l'altra faccia, smarrita e pallida, e il riflesso sperduto di quel ritmo corporeo così misteriosamente esatto, in cui Gordon certo ritrova se stesso e il proprio senso in mezzo agli altri.

GORDON — Eugene Gordon junior... ho cominciato col Living Theatre nel... 1963, mi pare; sì, credo di sì... Gli antenati di mio padre erano schiavi negli Stati Uniti.

(Musica)

G. — Hai qualche ricordo, di loro? lettere, ritratti, o altri ricordi?

GORDON — No. Mio padre nacque in Florida. Vissero in Georgia per molto tempo.

G. — Da che parte dell'Africa provenivano, ti ricordi?

GORDON — Non ne ho idea. So che mio nonno e il bisnonno viaggiarono, studiarono in Liberia, che è lo Stato negro libero d'Africa, e si fecero una educazione viaggiando per l'Europa.

Mia madre... a me non piace impiegare termini razziali... è ebrea. Ora tutto quello che ho in me in questo viaggio si è molto intensificato. Il mio corpo s'è caricato di tensione girando per l'Europa, venendo a sapere di tutti gli orrori che accadono nel nostro universo, distruzione e odio... e mancanza d'amore, mentre avevamo detto che credevamo all'amore, ma sono parole! Parole che ci escono dalla bocca, mentre i nostri cervelli... i nostri cervelli lavorano al disotto della loro capacità, a proposito di quel che capiamo e di quello che è...

(Sfuma)

Come attore, è uno specialista del ritmo del respiro e della cadenza corporea. Egli è il più preverbale di tutti. Adopera il suo corpo come uno strumento di respiri e di suoni, cercando il legame con una incognita armonia che gli appare nella fissità ieratica di certi esercizi yogici. Come quando ci descrive la concordia dei respiri nella scena della levitazione in Frankenstein.

GORDON — Tutti noi sediamo sul palcoscenico e facciamo un respiro yogico, che consiste nel tentare di far levitare la persona che siede al centro della scena. Ora, ai miei occhi il centro della scena potrebbe essere dovunque rispetto a dove le stelle stanno rotando o dove è il sole, ma noi abbiamo indicato specificamente una persona, cioè una ragazza che sta seduta sulla scena.

G. — Cercate di farlo veramente?

GORDON — Sì, attraverso questo respiro che abbiamo imparato da un testo yoga come respiro ritmo uno di purakka si conta uno kumbada, si conta quattro e rakshaka, si conta due ritmi.

Il primo beat si aspira, e si trattiene il respiro per tutto il kumbaka 1 2 3 4 così

(respiro)

E il rakshaka (si conta due: si espira l'aria)

(un esempio)

adesso c'è chi inspira più lentamente, ci sono altri che espirano più rapidamente

(esempio)

ecco, cerchiamo di metterci più vicini possibile, tutti quelli che ci sono nella compagnia e lavoriamo insieme, cerchiamo di sollevare la ragazza....

G. — Durante l'orgia di *Antigone* lei emette un suono ritmico che ci sembra il leitmotiv sonoro di tutta la lunga scena. Ce lo può descrivere, o ripetere?

GORDON — Ecco, comincia così: batto la mano sulla coscia così... *(suono)* e ora il suono che faccio colla mia lingua contro il mio palato, il ritmo ha una battuta di quattro o cinque o sei fra ognuno dei battiti della mano contro la mia coscia, qualcosa così... *(suono)*. Da questo quelli che danzano prendono i loro movimenti coi loro corpi, con le loro menti, con il punto d'origine della loro energia da dove si muovono con questo ritmo, col ritmo che io produco con le mani sulla coscia. Lo schiocco della lingua è qualche cosa d'altro, e quelli che vogliono usare il ritmo fra una cosa e l'altra possono farlo. Chi vuole lo fa, chi non lo vuole non lo fa.

G. — Cioè?

GORDON — Cioè nel tempo che scorre fra le due battute con la mia mano sulla coscia, c'è una interruzione che corrisponde a un conto di forse quattro o cinque o sei; durante questo lasso di tempo uso la mia lingua. E certe volte lo schiocco della lingua è accentuato dallo schiaffo sulla coscia: dipende da come mi sento al momento. Non penso precisamente a quello che sto facendo, cerco solo di continuare il battito e il ritmo, cercando di portarlo a un punto dove ci sia quel che si potrebbe chiamare estasi o piacere o quel che vuole.

(Musica di Blizstein o giapponese)

Theodore Luke, californiano, è il più attore di tutti. Un attore completo, una «bestia di teatro» come se ne incontrano a Broadway. Passione pura: istrionismo e mestiere. Uno che ha fatto da Brecht alle commedie musicali, espertissimo, maestro di esperienze. Diverso da altri del Living Theatre che fanno il teatro per dire qualcosa di diversa dal teatro. Quando gli si dice: «Che cosa vuoi dire?» risponde: «Voglio dire esattamente quel che ogni opera esprime». Quindi l'attore perfetto. Non c'è nulla in lui delle intensità e propensioni psichedeliche di Henry Howard, o della fiamma di Ben Israel. Sembra che ogni sua nuova prova sia un allenamento per

qualche altra cosa che seguirà, alla ricerca della padronanza ultima, della maestria poliedrica. Non c'è estasi in lui, c'è il continuo allenamento dello sportivo che tende a battere il proprio record. I suoi maestri sono, oltre Brecht, il grande compositore musicale Marc Blitzstein, e il Group Theatre (da cui provengono Strasberg, Clurman, Miller, Kazan). È lo stilista in mezzo a tutti questi intellettuali in cerca di rivelazione o trasmutazione. Si sente che è l'unico e che non cambierà mai. È quello che è: il tecnico puro, l'interprete perfetto, per il quale Brecht o i Mysteries non fanno differenza. E stranamente, la sua idea sul teatro sembra essere una sola: che è lo spettatore il creatore dello spettacolo.

Inattesa conclusione da parte di un attore coscienziosissimo nel suo lavoro: che in fin dei conti è lo spettatore che deve lavorare. Per questo un'intervista con lui è un po' come girare in tondo. Si ritorna sempre al punto di partenza. Che ci sono tanti stili nel mondo ed è un peccato che un uomo non abbia abbastanza vita per impararli tutti. Nelle Cameriere interpreta la padrona. Con un magnifico aplomb e una parrucca corvina e un distacco e uno stile tale che il teatro nasce nel momento in cui lo spettatore guarda quello che succede sulla scena. Perciò se lo spettatore vede il Brig fatto in quel particolare modo, vede Le cameriere fatte in quel particolare modo, e Frankenstein e i Mysteries; dopo che ha visto tutti e quattro quei lavori, possibilmente una sera dopo l'altra, allora è tutto un intero happening teatrale che succede nella sua mente. È quello che la sua mente crea.

G. — Questa è la tua teoria. Quando sei entrato al Living?

LUKE — Quattro anni fa.

G. — Dove sei nato?

LUKE — California, San Diego.

G. — Hai lavorato in cinema?

LUKE — Molti film.

G. — Qual è la tua esperienza più importante?

LUKE — Quand'ero ragazzo, vidi uno spettacolo che non conoscevo di un autore che non conoscevo: si chiamava Brecht, e il dramma era *Galileo*.

G. — E fu importante per te?

LUKE — Cambiò la mia vita. Decisi che quello era il teatro che volevo fare. Qualche tempo dopo guardavo la TV e vidi di nuovo quest'uomo, Brecht. Lo interrogavano. Allora c'era il Comitato per le attività antiamericane. Poi diedero l'annuncio che l'interrogatorio era sospeso perché andavano tutti a mangiare. Dopo pranzo, riaprii il televisore, perché c'era Brecht, e io volevo sentire che diceva, il signor Brecht, che avevo visto e ammirato a Los Angeles. Ma invece di lui comparve un annunciatore e annunciò che il signor Brecht aveva lasciato l'America. Anche questa fu un'esperienza teatrale. Poi scappai di casa e andai a Hollywood. E lì incontrai il famoso compositore Marc Blitzstein, quello che introdusse in America l'*Opera da tre soldi*. E lui mi consigliò di andarmene subito a New York, e mi salvò da Hollywood. E rimasi molti anni a New York a studiare.

G. — Preferivi New York alla California?

LUKE — Non è che la preferivo, è che quel che cercavo era a New York e non a Los Angeles.

G. — E hai recitato nell'*Opera da tre soldi*?

LUKE — No, in quella no, ma in molte altre commedie sue. È con lui che ho cominciato.

G. — Canti?

LUKE — Canto, nei musicals. Ho fatto molti musicals, come *South Pacific* e tanti altri, per allenarmi. Cominciai ad acquistare una tecnica lavorando nel teatro di Blitzstein e cominciai allora a vedere chiaro dove volevo andare e che c'era qualcosa che volevo dire.

G. — E che cosa volevi dire?

LUKE — La tecnica che risultò da quel lavoro venne dalla sincera necessità di dire quel che quella particolare opera voleva dire. Così, da quel momento, trovai che avevo una scelta: non ero obbligato a fare cose che non volevo.

G. — Curioso. Tu parli sempre della tua arte all'esterno, sei impassibile. Non parli mai di te stesso, ma di un punto di osservazione esterno. Non sembri certo un attore dell'Actor's Studio.

LUKE — Anche lì sono stato. Ho studiato due anni con Lee Strasberg.

G. — Dove non sei andato! Che cosa ti ha dato Strasberg?

LUKE — La sincerità. Sì, l'ambizione di creare la verità sulla scena. L'ambizione di distruggere la menzogna in teatro. Ma in questo momento non mi interessa molto il repertorio che fanno. Era molto più interessante quel che facevano negli anni trenta col Group Theatre. Tutta la gente con cui ho studiato e lavorato viene dal Group Theatre, perciò tutte le tecniche che venivano da quel gruppo le assorbivo più facilmente.

G. — Dove hai preso la tua tecnica fisica? Sei un mimo straordinario. Tutti lo sono nel Living, ma tu in particolare.

LUKE — Anche questo: Blitzstein. Dalla forza con cui voleva dire le cose sgorgavano il suono e il gesto.

G. — Hai studiato danza, anche?

LUKE — Solo per un po'. Quando ho incontrato Merce Cunningham ero già nel Living. Quattro o cinque anni fa, ho seguito molto il suo lavoro, mi sarebbe piaciuto seguire i suoi corsi, ma ormai ero troppo impegnato nel mio lavoro drammatico col Living.

G. — Come t'è venuta l'idea di andare al Living?

LUKE — Così, come per Brecht: quando l'ho visto, ho deciso che era quel che volevo fare.

G. — Non c'è nessuna differenza tra Brecht e il Living?

LUKE — Nessuna.

G. — Come? I *Mysteries*, per esempio, non mi sembra un lavoro molto brechtiano.

LUKE — Non sono d'accordo. I *Mysteries* sono un'opera che dovrebbe essere vista insieme con tutte le altre del Living. I *Mysteries* sono una rappresentazione per me. Alcuni la pensano diversamente, ma *Mysteries* per gli spettatori è la preparazione per il teatro che essi devono creare: devono crearlo loro mentre stanno seduti, devono lavorare, lo spettatore deve lavorare. Così vedendo i *Mysteries* lo spettatore di solito rimane confuso, e anch'io ero confuso all'inizio dei *Mysteries*, quando per la prima volta lo creammo per lavorarci sopra, tanto che mi ci volle un anno perché fossi veramente contento.

G. — Confuso da che?

LUKE — Da quello che si vede e quello che ho imparato dopo aver fatto i *Mysteries*: ormai da due anni ho scoperto che questo vale per lo spettatore come per l'attore.

G. — Ma cosa vale per l'attore? Perché lo spettatore sono io. Sei tu, attore, a cominciare il gioco.

LUKE — Ma no, ma è semplice, senti. Il teatro come lo si fa in tutto il mondo è una cornice di illusione, è separato dal pubblico. La sola ragione per cui la gente di teatro cerca di uscirne fuori è perché ci ha portati in un vicolo cieco. Voglio dire che gran parte del teatro è teatro psicologico, che riguarda un problema che io potrei avere, cioè che mia zia ha un attacco di cuore e la madre è questa e il fratello è questo, e la ragazza è incinta e avrà un bambino. Ecco il teatro psicologico, e ci ha condotti davanti a un muro. Ora, i *Mysteries*, dicevamo, è una preparazione a un teatro che l'attore e lo spettatore devono creare insieme. Quando *Mysteries* comincia, la prima cosa che uno fa è vedere. E quel che il suo occhio vede, la mente ricrea, e così il suo orecchio, e il suo olfatto... è lo spettatore che lo ricrea. Ma è solo una preparazione, un mistero, è la creazione del teatro. In molti teatri è solo l'attore che crea il teatro, ma nel teatro che tentiamo di creare noi, lo spettatore è realmente la persona che crea, specialmente coi suoi occhi. Qualunque cosa vede. Per questo quel che facciamo sulla scena riguarda tanto lo spettatore, punta tanto al visivo.

G. — Nelle *Cameriere* sembri un attore kabuki. Hai studiato teatro giapponese?

LUKE — Non abbastanza, mi piacerebbe andare in Giappone.

G. — Oh, c'è un posto dove non sei ancora andato?

LUKE — Eh, ci sono tanti stili nel mondo, ce ne sono più di quanti potrò mai imparare. Nessun uomo potrà mai impararli tutti. Ci vorrebbe una vita più lunga di quella umana per impararli tutti.

G. — Purtroppo, naturalmente, per Theodore Luke. Rufus Collins...

(Musica tibetana – o dischi del Dabomey)

Rufus Collins. In lui c'è tutto il problema negro americano. Di un negro educato dai bianchi e che solo da poco ha scoperto la negritudine e l'ideologia ora corrente del «potere negro». Ambivalenti in quel che dichiara il suo desiderio di pace e di amore, e il bisogno potente di ritrovare le radici della sua identità che egli afferma gli siano state strappate. Vive nel Living Theatre come in una comunità dove i problemi d'America sono risolti ma trema all'idea che questa soluzione sia provvisoria.

Commovente il racconto del suo ritorno come figliuol prodigo a una Harlem di cui riscopre i valori, e intenso il rifiuto di una educazione cattolica che egli vede come tentativo di fuorviarlo dalla sua identità. Curioso, in questa sua ricerca d'una identità, il suo dichiararsi, prima che americano, europeo, e la sua titubanza a ritrovare le radici africane. Se nel Brig egli faceva uno dei prigionieri, è nei Mysteries che trova il senso vero, messianico, del Living Theatre: in una utopia salvatrice. In Tiresia, di Antigone, naturalmente, gli riesce trovare accenti atavici degli stregoni barbarici. Ma dovunque egli cerca, trova cultura bianca, orientale, e il suo è il lamento del negro bianco che si sente in colpa verso la sua smarrita negritudine.

G. — Rufus, ci puoi dire qualcosa della tua vita, del tuo lavoro, e di quando sei venuto al Living Theatre?

RUFUS — Ho ventotto anni. Sono nato a New York City. Ho cominciato a lavorare in teatro a cinque anni circa. A tredici anni sono andato a scuola dai frati. Sono andato in collegio dai frati dai 13 ai 21 anni.

G. — Che frati?

RUFUS — Un ordine di frati che insegnano in America. Sono tornato a New York e ho continuato a studiare. Facevo il ballerino prima, così ho ricominciato a studiare danza. Poi ho studiato con José Quintero al Circle in The Square, con Michael Kahn e Ted Mann per due anni e mezzo. Poi feci un film e due spettacoli TV, poi due spettacoli «off Broadway», poi venni al Living Theatre a fare il *Brig*. Questo fu quattro anni fa. Poi il Living Theatre si chiuse e andai in una compagnia di giro, feci due spettacoli «off Broadway» e poi raggiunsi il Living Theatre in Europa. Ma solo quando feci i *Mysteries* a Roma mi appassionai realmente al lavoro.

G. — Perché particolarmente i *Mysteries*?

RUFUS — Perché nei *Mysteries* scoprii il tipo di lavoro che il Living sta portando avanti adesso.

G. — Ci spieghi perché?

RUFUS — Avevo fatto il *Brig* col Living a Londra e a Bruxelles e a Berlino. Poi venimmo a svernare a Roma. A Roma, facendo i *Mysteries*, scoprii che la strada del Living era veramente una strada nuova nel teatro... una strada nuova e una rivoluzione.

G. — Come vedi questa rivoluzione? Come un concetto nuovo della vita, o che?

RUFUS — È un concetto nuovo della vita, una vita basata sull'amore, un cambiamento nel mondo, dal mondo di contese e di lotte com'è in un mondo d'amore.

G. — Questo per te è anche una risposta ai conflitti razziali che esistono oggi?

RUFUS — No, non si tratta tanto dei conflitti razziali quanto dei conflitti fra uomo e uomo. Io trovo che il lavoro che il Living fa sulla scena promuove un cambiamento nel teatro ed è particolarmente efficace perché opera verso un cambiamento del mondo.

G. — Come vorresti che fosse un cambiamento nel mondo?

RUFUS — Mi piacerebbe vedere un mondo in cui non ci fosse bisogno di autorità. Un mondo non di caos, regolato dai rapporti fra uomo e uomo e non dalla autorità.

G. — Hai trovato qualcosa di diverso in Europa da quella che era la tua esperienza negli Stati Uniti?

RUFUS — Trovo il clima dell'Europa molto più piacevole creativamente. Qui non sento le pressioni che sentivo in America, quell'isterismo. Siamo 32 persone che viviamo insieme ormai da due anni e mezzo. Questo è impossibile in America a causa delle strutture economiche, delle classi sociali...

G. — Puoi dirci qualcosa della tua vita comunitaria nel Living Theatre?

RUFUS — Per me il lavoro nel Living Theatre è più importante della comunità (anche se so che per altri è il contrario). La mia vita di comunità nel Living è subordinata al lavoro. Vivere in comunità è sempre difficile, specialmente con 32 persone che sono completamente individualistiche, e hanno anche l'abitudine di esprimersi individualisticamente. Perciò certe volte è una vita difficile, dura, ma non credo che esistano al mondo 32 persone che vivano insieme come vivono queste.

G. — Su che principi si basa la vostra comunità?

RUFUS — Semplice. Non c'è una singola voce autoritaria. È la comunità che decide tutto, è la comunità che ubbidisce. Non ci sono leggi, non c'è un presidente della comunità, tutti riceviamo la stessa paga, viviamo tutti nello stesso posto, nessuno vive in una casa migliore degli altri... restiamo tutti individui e non c'è nessun sistema di casta o altro sistema nella compagnia stessa. Se diventassimo centomila, un milione, duecentocinquanta milioni, il mondo cambierebbe.

G. — E le tue ambizioni d'attore quali sono? Che ha scoperto di nuovo, coi personaggi che hai fatto? Nuove esperienze? Un modo nuovo di recitare?

RUFUS — Lavorando col Living, mi sono sviluppato molto più rapidamente come attore per il modo stesso con cui questo teatro mette in scena uno spettacolo. Tutti partecipano a tutti gli aspetti del lavoro: dallo scrivere il testo, alla regia, alla recitazione, al costruire le scene, a tutti gli altri aspetti. Perciò ciascuno accresce la sua conoscenza del teatro in modo straordinario.

G. — Per quel che riguarda lo scrivere il testo, mi puoi citare qualcosa di quello che hai fatto?

RUFUS — Per esempio, il dramma *Frankenstein*, così come lo vedi, è stato scritto da 32 persone. E io te lo posso far vedere e indicarti qual è il contributo di ciascuno, e anche il mio, ma non è necessario.

G. — Perché? È interessante.

RUFUS — Una delle mie idee fu la meditazione con cui comincia lo spettacolo.

G. — Come ti venne questa idea?

RUFUS — Discutevamo *Frankenstein* e sentimmo che avevamo bisogno di un modo di far venire la gente a teatro facendogli dimenticare di essere a teatro. E sentii che se potevamo farli venire a teatro allo stesso modo con cui vanno in chiesa, o, mettiamo, alle Nazioni Unite, avremmo creato un atteggiamento di silenzio e di rispetto: e questo era necessario perché sulla scena stavamo per creare un sacrificio. Perciò decidemmo che il pubblico entrando doveva trovare il teatro con le luci abbassate e 18 persone che meditavano sulla scena. Poi in *Antigone*, per esempio, Judith m'ha detto che le è venuta l'idea di finire lo spettacolo con gli attori che fanno espressioni di terrore, da una volta che mi vide provare espressioni di terrore davanti a uno specchio: del terrore che ci aspettava.

G. — Che cosa sente Rufus della sua razza? Gli chiedo: «Credi che il contributo che tu dai al Living Theatre provenga da una particolare tradizione culturale, la tua?». Ecco come risponde. È curioso.

RUFUS — Sì, questo è qualcosa di particolarmente commovente. Noi veniamo dall'America e veniamo in Europa, siamo venuti alla culla della nostra nazione. La nostra nazione è costruita sull'Europa. La nostra nazione viene dall'America e ha cambiato molte cose. Siamo europei trasferiti, noi americani.

G. — Come mai non parli dell'Africa?

RUFUS — Non sono un africano. Sono stato portato dall'Africa, ma l'America riesce a spogliare la gente delle proprie tradizioni... e uno dei delitti dell'America è che ha spogliato il popolo negro dei suoi sentimenti, del senso dei suoi legami con l'Africa. Quel che i negri stanno facendo ora è tentare un rinascimento dell'Africa nei negri americani... rinfocolare il loro orgoglio... ma se devo essere sincero, io certe volte mi dico: «Io sono cresciuto in un paese bianco come un negro, ma le mie idee, i miei atteggiamenti nei primi 25 anni della mia vita erano bianchi. Ci ho messo tre anni e mezzo per farli diventare neri, grazie a Dio. Ma quanto al mio bagaglio culturale... il mio bagaglio culturale non è africano. Per arricchire il mio patrimonio di cultura, come adesso assorbo filosofia cinese, come assorbo musica tibetana, così mi nutro di cultura africana. Ma questa non è parte di me perché è stata sottratta alla gente negra in America».

G. — Com'è avvenuto questo, secondo te? E come mai oggi la musica tibetana, la filosofia orientale sono importanti per te come la cultura negra?

RUFUS — Perché uno dei problemi dei negri nelle ultime generazioni — ma ora scompare — è che la madre negra, nel desiderio di rendere suo figlio più adatto ad agire in un mondo bianco, cercò di preparare suo figlio più bianco... ad agire in modo bianco. Nel mio caso, mi mandò a un monastero bianco, a un'Università bianca.

G. — Quale università?

RUFUS — Marion University. Per prepararmi ed equipaggiarmi a trovare il mio posto in America, mi staccai — giacché ero il solo negro in quella scuola — da quella che oggi si chiama negritudine. Non conoscevo la musica negra: la sola musica che conoscevo era quella del mondo cosiddetto classico, il mondo classico bianco. Di musica conoscevo solo il canto gregoriano, sapevo tutto del canto gregoriano, ma... non sapevo niente degli spirituals, non sapevo niente dei ritmi africani, niente, assolutamente. Solo a 25 anni capii che avevo perduto nel mio tentativo di diventare bianco. Questo è il problema di molti negri che hanno avuto un'educazione, che hanno perduto la necessità di identificarsi con quello che sono: che sono negri, che hanno la loro tradizione. Io non ho saputo qual era la mia tradizione fino a 25 anni.

G. — Che ti successe a 25 anni?

RUFUS — A 25 anni andai a lavorare con un gruppo di ebrei per una compagnia di dischi, e mi resi conto di come erano orgogliosi della loro razza, che erano ebrei e fieri d'essere ebrei. E io capii che ero un negro e non ero orgoglioso d'essere un negro, né della gente negra, né dell'Africa. Durante questo periodo, intanto, è cominciata la rivoluzione negra in America e mi sono sempre più reso conto di come ero rimasto tagliato fuori dalla mia educazione, dal fatto di essere negro, di essere quello che ero, e allora cominciai a studiare cos'era un negro, e che voleva dire essere negro.

G. — E come hai fatto?

RUFUS — Ho cominciato a conoscere scrittori negri e musica negra, mi sono immerso negli spirituals negri, nelle forme d'arte. Andai a Harlem.

G. — Per la prima volta? Non sei nato a Harlem?

RUFUS — Sono nato a Harlem, ma dal momento che sono andato a scuola non mi ci hanno più portato, ci sono tornato solo a venticinque anni.

G. — E che hai visto tornando a Harlem, che hai scoperto?

RUFUS — Tornando a Harlem, ho visto un'enorme povertà. Ho visto anche gente felice, che cantava musica con la quale volevo identificarmi, ma ne ero trattenuto da uno strano sentimento, come se vi fosse qualcosa in questo di poco pulito. Poi... andai a sentire Daddy Grace, per sentire la gente adorare Dio a modo loro, perché finora avevo solo visto la gente adorare Dio nella chiesa cattolica. Mi approfondii nei problemi del negro, dell'ubriachezza, del furto e della droga, e capii il male che fa la povertà alla gente, cosa vuol dire per una persona essere incapace di alzare la testa nel proprio paese: e la necessità di evadere e che io usavo il tipo di evasione che mi veniva fornito dal mondo bianco. E capii che l'unico modo di evadere del negro era quello fornitogli dal mondo bianco, e consisteva nel fatto che il negro veniva derubato di se stesso. Ora l'unico modo di poter rialzare la testa per un negro, era battersi, restituire i colpi. Certo, essere negro in America, vuol dire un sacco di problemi: non puoi avere un posto, non puoi avere questo, non puoi avere quello... Ma l'unica via d'uscita per il negro, è poter progredire, è non divorziare dal fatto che è negro, prendersi per quello che è, essere contento di esserlo e partire di lì.

Grazie a Dio ora so che sono orgoglioso di essere un negro, di avere la pelle nera. Adesso posso veramente credere quel che dicevano le parole latine *nigra sum sed formosa*, sono negro ma bello. Mi sembrava strano ogni volta, quando lo leggevamo nel monastero — come parte dei salmi che leggevamo ogni giorno — e io dicevo «sono nero ma bello», e in realtà io sentivo di essere negro e orribile. E adesso posso dire, non: sono nero «ma» bello, *ma* nero e bello. Stavo nel monastero da quasi quattro anni e passavo vicino a uno specchio e mi guardai nello specchio e vidi quel ragazzo negro, e mi resi conto che ero io, quel ragazzo negro in una scuola bianca. E me ne ricordai qualche anno dopo, questa visione di me stesso che mi guardavo allo specchio, mentre stavo

parlando allo scrittore Leroi Jones, e glielo dissi. Stavamo parlando del problema del negro che non riesce a identificarsi come negro, e mi apparve quella visione di me che giravo per i corridoi della scuola, e di fronte allo specchio dicevo: «Dio, ma chi è quel ragazzo negro che sta in questa scuola?». Ed ero io.

G. — E quando sei tornato a Harlem?

RUFUS — Dunque, andai a Harlem e andai all'Apollo; mia sorella è una danzatrice, e le accennai i miei problemi, ma per lei era diverso, lei non era mai stata portata via dall'ambiente negro. Andai con lei in molti posti, a mangiare cibo negro, per esempio, che non avevo mai mangiato prima, a parlare con la gente, per me era strano ma mi resi conto di tutto quello che la gente negra ha in comune e lo ritrovai.

G. — Come ti trovasti parlando con quei negri?

RUFUS — Ero un po' imbarazzato perché quando tornai da scuola avevo un po' l'accento Nuova Inghilterra, non usavo la stessa lingua, non capivo i loro scherzi, e la gente diceva che mi davo delle arie per il modo come vestivo, parlavo, mi comportavo.

G. — Ci furono persone che ti aiutarono particolarmente in questo processo di riconoscimento?

RUFUS — Gli scritti di Jimmy Baldwin, e quando lo conobbi, e gli scritti di Leroi Jones e quando lo conobbi, ebbero una grande influenza su di me. Ho conosciuto Leroi quando stavo a Greenwich Village e aveva un fuoco enorme dentro. Era il fuoco del rinascimento negro. E Jimmy Baldwin aveva un'incredibile... non so come dire... era un intellettuale negro, non un intellettuale educato dai bianchi, ma educato dai negri: non come me che ero un negro educato dai bianchi. Non ero orgoglioso di essere negro, loro sì, e volevano dimostrare a tutti che potevano essere meglio di chiunque altro.

G. — Anche nella ricerca teatrale è proseguita questa ricerca di identità?

RUFUS — Mi ha aiutato a ritrovare i ritmi africani che sono alla base di tanta musica moderna. Sentivo tempo fa dei nastri registrati nel Dahomey, e l'uso delle voci nel Dahomey mi ha dato idee per l'interpretazione vocale di un dramma che avevo in mente. Nel Living c'è tempo per tutte queste esperienze. In *Antigone*, per esempio, molte parti sono prese da esempi orientali. Per esempio, c'è un disco tibetano edito dall'Unesco, e il suono della voce di Creonte, se la senti bene, è lo stesso tipo di suono. E io credo che una delle ragioni per cui il nostro teatro è valido, è che abbiamo preso, e non ci siamo spaventati di impiegare, da varie culture fondamentali, i loro materiali sonori, non così come sono ma rielaborandoli... l'abbiamo fatto con successo nei *Mysteries*, e a desso in *Antigone*. Il lavoro di Julian Beck è sulla linea giapponese, e i critici l'hanno menzionato: perché non abbiamo paura di prendere, dalle culture dove lo troviamo meglio espresso, quello che vogliamo esprimere.

(Insero musicale)

G. — Chiedo a Julian Beck: quale sarà il vostro prossimo lavoro? Ho sentito che state preparando una commedia che si intitola *Paradise Now*, paradiso subito.

BECK — Commedia non è la parola esatta. Ho detto che volevo fare qualcosa che fosse ottimistico, perché le cinque opere che abbiamo adesso in repertorio sono troppo pessimistiche. Ho detto che volevamo sperimentare la possibilità di fare qualcosa in teatro che sia quel che noi chiamiamo «splendente», qualcosa di gioioso.

Berdiaev ha detto che il problema dell'arte è rendere il bene più interessante del male. Io lo vedo molto difficile, problematico: ma è interessante, è questo che vogliamo affrontare, tentare di risolvere questo problema. A volte mi sembra che uno dei guai del mondo sia che... il pubblico ha un'idea troppo condizionata di ciò che è bello e di ciò che è gioioso. Si pensa a certi vestiti «belli»... le riviste di moda, i film, la televisione ci dicono continuamente quello che è bello... e quest'idea del bello è condizionante per la società borghese in cui viviamo. Come, per esempio, in Shakespeare, la sua idea di quello che è bello o eroico, il suo eroe bello... è un ideale deleterio per una società. Essa presenta come eroe, come ideale di bellezza, come bellezza stessa di linguaggio una realtà che è falsa. Questo ideale dev'essere trasformato, riformato in modo che noi possiamo vederlo in termini differenti: solo allora potremo cominciare a vivere in un altro modo.

E vorrei insomma che quest'idea drammatica di quel che è bello e gioioso diventasse altrettanto evidente nelle sue immagini sceniche come il teatro della crudeltà, per esempio, altrettanto trascinante, travolgente... Ma con uno scopo diverso. Come nel teatro della crudeltà tentiamo di raggiungere lo spettatore visceralmente, di colpirlo allo stomaco, dandogli una sensazione di dolore, in modo che attraverso questa sensazione di dolore il pubblico cominci a sentire qualcosa fisicamente, in modo che, forse allora, quando sentiranno qualcosa, non saranno più capaci di tollerare il terrore e l'orrore che sono nel mondo... così ci piacerebbe fare un esperimento con la possibilità di creare qualcosa che provocasse una sensazione di gioia... tale che penetri nella gente fisicamente... in modo che la gente non abbia solo qualcosa da cui allontanarsi, ma qualcosa verso cui andare... È questo il problema che ci accingiamo a affrontare adesso...

Ma adesso, ricominceranno le discussioni, che odio, così noiose, pesanti, esasperanti...

APPENDICE II

FRANCO QUADRI

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Secondo Programma/Radiodue

Anno I (12 gennaio-29 giugno 1974)

Anno II(8 febbraio-2 agosto 1975) ore 16.35

Anno I puntata I

I nuovi Gassman

12/01/1974

“Da un certo punto di vista, le statistiche oggi conforterebbero a pensare che il teatro sia in ascesa, che ha ottenuto risultati maggiori che in anni passati, quindi, apparentemente, un discorso sul teatro, non dico che si imponga, ma appare molto logico e ragionevole. Io credo che sia sempre abbastanza azzardato e abbastanza incongruo, però quel tanto che si attaglia al teatro -che poi, tutto sommato, è una cosa, è e deve essere una cosa inutile, come tutti i giochi e soprattutto i giochi d'arte”.

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_ Il pensiero di Vittorio Gassman

_Apocalisse di Carmelo Bene

_Esperienze, propositi e speranze della giovane attrice Angelica Ippolito e di alcuni suoi colleghi

_Come Manuela Kustermann vede se stessa

_Voci e opinioni del pubblico

_Gianni Morandi tra canto e prosa

_Con Giorgio Strehler a una prova dell'Opera da tre soldi

_etc. etc. etc.

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Io penso che nello sciocco e sciancato 2000 non ci sia posto per il teatro più che altro perché ne mancano proprio i presupposti. Anche se il pubblico degli abbonati ci va, perché gli abbonati esistono sempre, un abbonato non si tocca...il mondo è pieno di abbonati, ma non per questo sono un pubblico in quanto sono un pubblico collettivo anche loro, non sono un pubblico di individui. Non si può continuare a fare un teatro così incivile perché non esiste soltanto una realtà civile, la realtà civile è un surrogato. Ambisco ad un'altra realtà più pratica, più gioconda...quindi può essere un augurio, questo silenzio, diciamo, è un augurio che io rivolgo appunto al teatro, sperando che si dia per spacciata una volta per tutte questioni di narrazione. Senza aver bisogno di guerre, perché anche le guerre sono un cavillo. Ci vorrebbe una grossa epidemia, forse, e allora potremmo ricominciare daccapo a ridere. (Carmelo Bene)

C.B: Ho attraversato l'intera Francia per portarvi il suo ultimo bacio e la sua ultima parola

Donna: Dilla! Dilla!

C.B: è una parola semplice e dolce nella quale c'è tutto. È la parola piccola piccola che dei milioni di uomini in quell'aria tremenda hanno pronunciato morendo o che hanno pensata e non hanno avuto il tempo di dirla. È la parola che dirò anch'io, più forte degli altri, perché io non saprò a chi dirla xxxx. È stata l'ultima parola di Gastone.

Donna: l'aspetto come un perdono, a te! Dilla!

C.B: mamma!

Donna: ancora!

C.B: mamma!

Donna: ancora!

C.B: mamma! Mamma!

Io penso che nello sciocco e sciancato 2000 non ci sia posto per il teatro casomai ci saranno più posti. [...]è un augurio, questo silenzio, diciamo, è un augurio che io rivolgo appunto al teatro, sperando che si dia spacciata una volta per tutte questa generazione.

Conduttore: Allora sentiamola un po' questa generazione spacciata, come l'ha chiamata Carmelo Bene. Questo Carmelo, che parla per formule apocalittiche, ha interpretato per dieci anni nel teatro italiano. Ha fatto di tutto, ha stravolto i testi classici, ha inventato comunque un modo diverso di fare teatro. Poi nel '68 è passato al cinema, dove si è guadagnato una fama internazionale di dissacratore. Comunque, a dispetto delle sue profezie sulla fine del teatro, c'è ancora qualcuno di questi della generazione spacciata come la chiama lui che il teatro continua a farlo, forse non certo, anzi, nel modo un po' vetusto in cui l'abbiamo sentito poco fa, e perché questi giovani continuano a puntare sul teatro?

C.B: Io penso che nello sciocco e sciancato 2000

Conduttore: No, no, no, Carmelo...scusami, ma fammi finire...è vero che non è spuntato ancora il nuovo Gassman, ma forse tra questi ragazzi qui della nuova generazione, c'è qualcuno che forse aspira di ricoprire il suo posto, qualcuno che ha già cominciato a mettersi in lizza, qualcun altro oggi, magari, è agli inizi ed è destinato ad emergere. Ne abbiamo scovati alcuni degli esempi più significativi, e con

Paolo Aleotti e Claudio Sestrieri siamo andati a cavarli nei loro camerini e gli abbiamo chiesto: <<ma perché questa scelta teatrale?>>. Il primo, numero uno, ecco a voi, Franco Branciaroli, protagonista quest'anno due volte allo Stabile di Torino.

F.B: Dunque, io ho fatto la Scuola xxx Alberghiera, sono un perito in telecomunicazioni, poi un bel giorno mi iscrissi alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano che dura tre anni come attore, ma non ho il diploma d'attore, ho il diploma da mimatore che durava infatti due anni, cioè uno in meno...

Intervistatore: Come mai hai deciso di fare l'attore?

F.B. Perché una mattina mi sono svegliato, no?, mi sono guardato allo specchio, stavo facendo la barba e mi sono detto, insomma, tra me e Alain Delon non è che ci sia molta differenza. E allora mi sono messo a fare l'attore, perché penso che chi fa l'attore, cominci così.... Un fatto proprio di nascita...poi dopo che ha iniziato a farlo scopre che cambia a seconda se lo fa nella cantina o se lo fa nel teatro cambia. Se lo fa nella cantina scopre il discorso, se lo fa in teatro non scopre niente, scopre la paga...ecco...poi secondo me uno che fa l'attore, soprattutto, quelli che riescono a fare l'attore bene, è tutta gente, magari in radio non si può dire il termine esatto, ma è tutta gente grandi narcisisti, cioè grande ammirazione, tranquillità e si esibiscono tranquillamente partendo proprio dal fatto della faccia, della non faccia, del fisico, delle gambe, delle braccia, questa per me è la verità...per me è la verità perché io ho fatto così....però poi la carriera la puoi fare in tanti modi, conoscendo Tizio, Caio, Sempronio, cioè voglio dire, la carriera teatrale si fa fuori dal palcoscenico, non sul palcoscenico. La carriera, eh? Quella che porta il nome, le parti, queste cose qua, si fa più fuori che dentro. Perché dentro uno comincia a portare l'alabarda, e rischia di stare a portare l'alabarda fino alla fine dei suoi giorni se nessuno o un qualcosa non cambia questa cosa, non lo fa scoprire...

Intervistatore: Tu ti riferisci a qualche modello, intendo dire come attore, oppure no?

F.B: A me l'attore che piace veramente è Carmelo Bene. Non per fare....Io ho sentito due o tre spettacoli, per me è un attore eccezionale...e poi anche le cose che dice Carmelo Bene mi sembrano perfette....

C.B: Penso che nello sciocco e sciancato duemila....

F.B: A me piace Carmelo Bene, l'animalaccio...che va lì, recita per se stesso, piace a se stesso...è importante, lo sa....ogni volta che fa uno spettacolo perde tre anni di vita.... Invecchia benissimo...ecco, a me Carmelo bene piace per questo...poi gli altri attori non so...credo che il migliore sia un certo Branciaroli, poi non so...io credo molto all'xxxxx, e spero mi stia a sentire un certo....

Intervistatore. E ora il numero due della nostra serie di interviste, Angelica Ippolito, allieva diretta di Edoardo e con lui, per due anni, attrice-protagonista...

A.I: Ho fatto un anno di Accademia d'Arte Drammatica e poi ho smesso e ho fatto subito, ho cominciato a fare il teatro.

Intervistatore: Perché hai deciso di fare questo anno di Accademia?

A.I: Perché era l'unico mezzo per cominciare....ecco...

Intervistatore: Ma perché hai cominciato, questo volevo sapere...come mai hai deciso di fare l'attrice?

A.I: Beh, potrei dire che mi piace moltissimo fare il teatro, che da bambina volevo fare il teatro, che sognavo di fare l'attrice, invece, non è vero...mi piace il teatro, però, l'ho fatto perché, più che altro perché, penso che bisogna lavorare, bisogna fare qualche cosa, e sento che devo fare qualche cosa e questo qui era l'unico mezzo per evadere dalla mia famiglia e fare qualcosa di completamente diverso e basta....

Intervistatore. Queste sono state le motivazioni iniziali, gli stimoli...e dopo?

A.I: ...E dopo, adesso, mi piace moltissimo e non smetterei assolutamente di fare l'attrice, però lo faccio con anche abbastanza un certo distacco, cioè mi piace molto lavorare, sto bene quando lavoro, però mi piace anche fare tante altre cose, insomma, la mia vita non è soltanto questa...Penso che anche queste cose, la vita per il teatro e tutte queste frasi che si dicono, cioè, oggi non è più così...ecco.

Intervistatore: Parliamo della tua carriera, come hai lavorato? Che lavori hai fatto finora?

A.I: Il primo anno di teatro ho lavorato con una compagnia, diciamo, di avanguardia, così, che si chiamava Il Gran Teatro diretta da Carlo Cecchi. Poi, dopo un anno, sono tornata a lavorare con Edoardo, e adesso questo è il quarto anno che lavoro con lui. Però non è che io come modello ho Edoardo. Edoardo è utile, sono due generazioni prima di me, quindi io imparo quello che c'è da lui per poi modificarlo attraverso quello che sono io...non è che tutta la vita voglio fare questo teatro. In questo caso mi piace moltissimo, ma mi riguarda fino ad un certo punto. È il suo teatro, insomma.

Intervistatore: ecco, allora qual è il tipo di teatro che ti interessa, invece?

A.I: Ma sai, non è che in Italia esistano l'avanguardia o le cantine...per me, l'unico è Carmelo Bene, insomma...

Intervistatore. Senti, ma tu dov'è che vuoi arrivare?

A.I: Io so benissimo che se faccio l'attrice voglio arrivare ad avere successo, però non è soltanto quello che mi interessa. Cioè, vorrei vivere, così...

Musichetta elegiaca...

Intervistatore: ci sono dei punti che ti prefiggi di raggiungere, delle mete....non so, per esempio, ti interessa il successo di una Rossella Falk o di un'attrice affermata...

A.I: ma Rossella Falk è un'altra generazione, quindi una brava attrice che ha avuto quello che si meritava. Io sono diversa...sono giovane...

Musichetta elegiaca

Intervistatore: E ora, un attore giovane. Un attore che ha ereditato la parte che a suo tempo è stata di Ruggero Ruggeri, poi Albertazzi l'ha fatta, ed è la parte di Aligi ne La Figlia di Iorio. L'attore che parlerà è Aldo Reggiani, anni 26.

A.R: Non avevo ancora 16 anni quando ho cominciato i corsi dell'accademia. Avevo quindici anni e mezzo.

Quindi gli anni del liceo. Ho cominciato a fare l'Accademia dei Filodrammatici, diretta da

Intervistatore: Dove?

A.R: A Milano...

Intervistatore: e questo dopo che?

A.R: E questo dopo che avevo deciso di fare teatro vedendo uno spettacolo teatrale. Solo che ora non mi sovviene....era uno spettacolo in dialetto, una cosa che davano un matinée per studenti. Non mi ricordo se era..... o qualche altra cosa di Cecco....., io vidi questo spettacolo e mi piacque il fatto teatrale, e così decisi di diventare attore.

Intervistatore: Fatto teatrale, che vuol dire per te?

A.R: Fatto teatrale in xxxx diretta a fatto cinematografico. Vedere sul palcoscenico a dire delle parole che in fondo non ti appartengono come fatto contingente, cioè dici parole di autori, di testi....e devi farle credere al pubblico.

Intervistatore. E dopo la televisione?

A.R: dopo la fine dell'Accademia e dopo aver fatto un po' di teatro è arrivata anche della televisione.

Intervistatore: E questo vuol dire successo secondo te?

A.R: Ma...a me è successo così. Cioè la televisione, avevo fatto delle cosette prima di Freccia Nera. Poi, è arrivata Freccia Nera con un gran successo che non mi aspettavo, che non sapevo, che non avevo preventivato.

Intervistatore: Comunque ti è servito questo successo, questa popolarità?

A.R: Certo, ad aumentare i prezzi!

Intervistatore: Vorremmo sapere perché hai fatto l'attore e che tipo di attore sei adesso e che attore vuoi diventare...

A.R: Dunque, intanto vuoi sapere perché ho fatto l'attore e questo non te lo so dire....forse dovrei andare un po' in analisi da qualche psicoanalista,

Intervistatore: La prima cosa che ti viene in mente?

A.R: forse per vanità, forse per esibizionismo, non lo so. Non è stata una scelta ragionata, devo dire la verità. Una scelta così istintiva, evidentemente ce l'ho tra le cose che volevo fare per sentirmi....per sentirmi vivo, non lo so...

Intervistatore: E la celebrità?

A.R: No, quella è inesistente, se no, non si potrebbe fare l'attore....

C.B: Io penso che nelle xxxxx l'esperienza mia teatrale non può che essere negativo nel modo più assoluto e questo per svariati motivi. Da una parte c'è l'inutilità di quello che si fa in generale, io credo che l'errore più grosso da parte del teatro sia stato che arrivi a compromesso da una cosa fondamentale che si chiama pubblico....cioè il lusso del privato che io ho celebrato, diciamo, o praticato, è stato sempre guastato da una presenza pubblica. C'è una definizione di Federico Nietzsche che io amo sempre citare...che cos'è il teatro, si domandava Nietzsche, e dava questa risposta abbastanza triste, ma perfetta, "Il teatro è un plebiscito contro il buongusto". Quindi, se accettiamo questa tesi nietzschiana il buongusto sarebbe stato lo spettacolo aprioristico, attivo e così via, e il plebiscito contro questo buongusto sarebbe stata la presenza del pubblico.

Conduttore: Dopo queste dichiarazioni e nonostante il pessimismo, Carmelo Bene è tornato al teatro. Era stato lontano qualche anno per fare cinque film. Ecco il pubblico ci va a vedere Carmelo Bene e oggi c'è il tutto esaurito. Perché ci venite?

Uomo 1: è stata una scelta, penso, abbastanza casuale, sfogliando, almeno da parte mia, nell'elenco del giornale, era una cosa che non avevo vista, che mi mancava...così...

Uomo 2: mi auguro che sia un buon lavoro

Ragazza: io vorrei capire un po' com'è la tematica di Bene, così, riuscire a prendere qualche cosa....poi, mi interessa questo tipo di teatro, no, cioè un tipo di teatro un po' diverso....cioè quello che è forte^^^. Che fa insomma....

Uomo 3: Carmelo Bene è un autore abbastanza interessante e anche molto noto, ormai...io l'avevo visto diversi anni fa, 5-6 anni fa, e mi interessava rivederlo per vedere che cambiamenti importanti ha fatto rispetto alla tecnica teatrale di 5-6 anni fa.

Donna: io non avevo mai visto niente di Carmelo Bene...curiosità....

Donna: Curiosità

Uomo: Per curiosità

Donna 2: una scelta fatta ragionatamente....non è una serata così come si potrebbe andare a cena o a vedere un film....

C.B: Io non faccio nessuna differenza tra il vino, le donne, il cinema, il teatro, la letteratura, la vita, la morte....non ne faccio nessuna....

Musica

Conduttore: e allora, come è stato?

Uomo 1: Lo spettacolo era orribile

Uomo 2: Io Carmelo Bene non lo commento mai...lo vedo e basta.

Uomo 3: Dallo scantinato al velluto, ma lui è rimasto uguale....non è cambiato niente, si è solo commercializzato....

Uomo 4: splendido...lo spettacolo è sempre quello, il sipario...è rimasto quello di una volta, non è stato niente di nuovo, è cambiato il sipario come dicevo prima, ma lui è rimasto lo stesso.

Uomo 5: Bene, molto bello...

Uomo 6: No, è bello!

Uomo 7: è interessante...sembra avanguardia....

Donna: A me non è piaciuto...Intanto vuole fare l'anticonformista, ma visto il posto, non mi pare che sia propriamente anticonformista...poi, non l'ho neanche capito bene...c'è stato qualche cosa che mi è piaciuto: una, due battute...quindi mi considero media intelligenza, media cultura, e non vedo che significato ha....Ma più che essere difficile, è che non dice niente...perché è troppo comodo dire...adesso vanno tutti comprensivi, il quadro è difficile, che cacchio vuol dire, cerchiamo di capirci....XXXXXX in camera sua...

Musica da musical religioso "Jacopone" con Gianni Morandi....

Le mie mani hanno seminato il campo vuoto...

Le parole mi son morte sulle labbra...

Io parlavo e sono muto,

Io vedevo e sono cieco

per tre volte il gallo ha già cantato

L'uomo vive solo e non lo sa...

Dove viene....

Questo è Gianni Morandi, l'avete riconosciuto, e questa canzone l'abbiamo ripresa direttamente dallo spettacolo Jacopone, il musical religioso con cui il cantante ha debuttato come attore in teatro....

Gianni Morandi: Credo che dopo 10 anni di attività come cantante, oggi mi convenga tentare una via un po' più impegnativa come interpreta teatrale. Naturalmente, dovevo trovare un metodo che mi aiutasse, in una esperienza così...alla prima esperienza...Quindi, trovare un'occasione in cui soprattutto io potessi esprimermi come cantante. Poi, naturalmente, adesso nel contesto dello spettacolo, faccio anche altre cose...recito, ballo, faccio alcune cose...In ogni caso, dicevo, questo spettacolo è stato fatto un po' per tentare di sfruttare le caratteristiche principali degli interpreti...

Intervistatore: Che impressione ti fa essere su un palcoscenico?

G.M: Cerco di imparare, anche se siamo in trenta, ognuno...è diventata oramai una compagnia amalgamata. Ci si aiuta abbastanza. Io credo che sia abbastanza nuovo, almeno in Italia, questo tipo di spettacolo perché l'abbiamo visto in America, in Inghilterra, in Francia, ma uno spettacolo italiano, a parte alcuni episodi, non era ancora stato fatto...perché io penso che, se nell'Ottocento eravamo molto bravi a fare il melodramma e l'opera, oggi, dall'Italia, dovrebbe partire un'idea musicale nostra, italiana, con una linea melodica nostra che potrebbe essere il melodramma di oggi, l'opera di oggi, l'opera chiamiamola rock come si usa definire questo tipo di spettacolo....

Musica dallo spettacolo....

G.M: Lo spettacolo nostro è senza tempo, cioè...ci sono dei personaggi dentro di ogni epoca...c'è un personaggio del fumetto che è Topolino o Barbarella, ci sono i personaggi dell'attualità, della cronaca, come Jacqueline Kennedy, come John Wayne, dei personaggi che rappresentano il potere come generali, cardinali, tutti senza epoca, senza tempo. Il nostro spettacolo, appunto, è più pessimista che ottimista. Noi vediamo il trionfo di Bonifacio VIII e la sconfitta di Jacopone...cioè, un finale un po' senza speranza....con Jacopone che, dopo aver lottato con tutte le sue forze, alla fine si arrende davanti, alla forza, al potere.

Intervistatore: *Si dice normalmente, ed è un po' un luogo comune, che attori si nasce. Quando hai iniziato a fare il cantante, quando cantavi Fatti mandare dalla mamma a prendere il latte, avresti pensato di salire sul palcoscenico?*

G.M: Guarda che io penso che anche essere un cantante, oggi, è essere un attore... Voglio dire già uno che si mette davanti a un pubblico, che lo intrattiene, questo è già un attore, un giullare, un clown, chiamalo come vuoi...ho cominciato così cantando, vendendo molti dischi, diventando un personaggio di consumo, diventando un idolo, oggi questi termini non si usano più, comunque è stato un po' così...Oggi mi trovo anche per necessità, così, per le mie esigenze di uomo di spettacolo, mi trovo a dover affrontare, e lo faccio con molto entusiasmo, una prova che mi qualifichi un poco di più come interprete. Io fino ad oggi sono stato un personaggio, più che altro. Vorrei essere un interprete, dimostrare che lo so essere...

Musica....

Paola Pitagora che nello spettacolo Jacopone balla e canta, l'abbiamo appena sentita, una delle nostre attrici giovani, ma anche affermate, oramai famose. La nostra inchiesta punta a nomi più nuovi. Ce ne sono altri di attori giovani che sono stati collaudati negli spettacoli classici, che hanno lavorato con i registi più famosi, i cosiddetti mostri sacri della regia. Questa linea tradizionale troviamo Gabriele Lavia che, l'anno scorso ha lavorato con Giorgio Strehler nel suo Re Lear.

G.L: Io sin da piccolo volevo fare l'attore, solo che non sapevo come fare...

Intervistatore: *cioè come fare, dove ti dovevi rivolgere...*

G.L: Sì...io volevo fare l'attore e basta...ma come si fa, da chi si va, a chi si dice...finché avevo 18 anni, mi capita di andare a fare l'aiuto regista in un film che si girava in Sicilia e si intitolava *Tutto il bello dell'uomo*, l'anno dopo che sarei entrato in Accademia per fare l'attore. E l'anno dopo feci l'Accademia e poi, al saggio del terzo anno che era Il Feudatario di Goldoni, io facevo i costumi e anche la parte di Arlecchino. La sera che si dava il saggio, c'era Luigi Squarzina che mi ha chiamato per andare allo Stabile di Genova nel 1967.

Intervistatore: *È stato importante lavorare con Strehler?*

G.L: Per me lavorare con Strehler è stato importantissimo, lo ritengo un'esperienza fondamentale anche se quest'anno io non ritorno con lui per tanti motivi che sarebbe troppo lungo spiegare qui...innanzitutto, ti dico, io avevo visto tutti gli spettacoli di Strehler che avevano girato, io ero andato a vederli. Mi sembrava che lavorare con Strehler fosse una costrizione molto grave per l'attore, perché vedevo questi spettacoli che erano delle macchine perfette che andavano avanti come un grande orologio svizzero...

Intervistatore: *Avevi...*

G.L: Avevo un po' paura...invece, no...devo dire che è tutto l'opposto...Strehler è un grandissimo regista che lascia l'attore liberissimo di fare quello che gli viene spontaneo...Lavorare con Strehler in realtà non è andare a ricercare delle intonazioni o dei movimenti...Vuol dire sempre, costantemente quello che lui chiede, di fare con lui della poesia...per cui lui crea una temperatura, proprio, poetica alla quale l'attore libera tutta la sua fantasia, la sua poesia che scatena tutta la sua forza drammatica...

Estratto da prove dell'Opera da tre soldi di Giorgio Strehler...

Conduttore: *Continuando nella nostra ricerca del nuovo Gassman contano anche i dati anagrafici, oggetti significativi di ricorsi storici...Pino Micol è stato l'ultimo interprete italiano di Amleto, uno degli attori più giovani del Teatro Stabile di Bolzano e Gassman aveva la stessa età quando nel 1952 si impose per la prima volta in questa famosa parte. Dunque, Micol...*

Pino Micol: Ho trent'anni. Faccio teatro come dire ufficiale, pagato, è la stessa cosa, da cinque anni, questa che affronto è la quinta stagione. Ho cominciato prima, naturalmente. Ho cominciato col Teatro Universitario, ho cominciato con i gruppi allora si chiamavano di avanguardia, una parola desueta, non la si usa più, ad ogni modo era un gruppo di ragazzi che voleva fare teatro e non sapevano come farlo...forse questo era l'unico punto nero dell'avanguardia...e lo facevamo lo stesso, senza niente...così...però era bello, eravamo entusiasti, e poi...il passo, dopo l'Università, ho pensato di farlo in un altro modo...dopo l'Università che, se non altro ha il pregio di fare apprezzare delle cose al contrario, ho deciso dopo i quattro anni di studi di Giurisprudenza, che non era proprio il caso di affrontare una vita intera pensando ai problemi della Giurisprudenza e alle carriere legali...quindi questa Università mi è servita moltissimo per escludere con la massima decisione la minima possibilità di continuare a fare una posizione come questa...E allora, siccome è maturata, e poi è maturata abbastanza, questa idea, questo, non chiamiamolo, pallino perché è sbagliato, ma il concetto è lo stesso, di fare del teatro...non dico l'attore in generale, ma del teatro in particolare, ho pensato di farlo un po' meglio di quanto lo avessi fatto allora...cioè studiando...e allora sono andato a Milano, al Piccolo Teatro, dove ho fatto il Corso per Allievi Attori, dove mi sono diplomato e dove ho cominciato. Forse non ricordo nemmeno perché ho cominciato...Non ho nemmeno paura a dire che forse ho cominciato addirittura per diversivo...certo, poi le motivazioni vengono, soprattutto quando cominci a farlo professionalmente e ti rendi conto che le rabbie che ti nascono, del modo in cui si fa...e allora non so cosa venga prima, però, un amaro che ti porta a farlo in un certo modo...e allora vengono i desideri di dire qualcosa anche col teatro e allora il teatro diventa davvero un mezzo per parlare...

Musica.....

Conduttore: *In teatro affermarsi è più facile per un attore anziché per un'attrice. Per le donne ci sono, infatti, molte meno parti importanti nel repertorio, quindi diventa molto più difficile avere un'occasione per imporsi. Questo, però, non è stato il caso di Manuela Kustermann. Manuela Kustermann è un'attrice giovane, ha circa venticinque anni, e fa teatro da dieci anni. In questi anni fa soprattutto teatro d'avanguardia e in questo ambito si è affermato proprio come fenomeno più appariscente oggi nel teatro giovane di divismo. Il maestro che l'ha cercata, che l'ha valorizzata è stato Giancarlo Nanni. Gli abbiamo affidato il compito di intervistarla per noi.*

Giancarlo Nanni: Manuela, perché hai scelto il teatro?

Manuela Kustermann: Beh, dunque, credo che sia stato ispirato da sé.

G.N.: Cosa vuoi dire?

M.K.: Voglio dire che non è che io sono andata non so all'Accademia o in un'altra scuola...No. È proprio stato così, che il teatro ha scelto me, in effetti.

G.N.: Ma come? Ma hai desiderato di fare teatro, prima che il teatro scegliesse te?

M.K.: Proprio teatro, cioè fare l'attrice, teatro...credo no...cioè, era un po' nebulosa, no? Cioè, mi ricordo che mi portavano a teatro a vedere i balletti, comunque...perché mia madre faceva la ballerina d'opera...Oppure, a vedere le opere. E questo, no, era favoloso...Io vedo i balletti ancora oggi, cioè, i balletti mi piacciono molto...infatti, io desideravo fare la ballerina da piccola.

G.N.: Andavi a teatro, perché non hai fatto la ballerina?

M.K.: No, non credo...No. Comunque, un teatro predestinato...è vero, il teatro ha scelto me...

G.N.: Come ti ha scelto?

M.K.: Beh, un giorno ricevo una chiamata da una persona, non ricordo nemmeno dove l'avevo conosciuta, e niente mi ha telefonato e ho incontrato Carmelo, Carmelo Bene.

G.N.: Quando hai incontrato Carmelo cosa è successo?

M.K.: Beh...uno choc...cosa devo dire? Uno choc! Carmelo stava preparando l'Amleto, il secondo dei suoi Amleti, già ne aveva fatto uno, e io dovevo fare la parte di Ofelia. E niente...mi ha guardata e mi ha detto: "Va bene". E da quel momento, niente, ho fatto teatro.

G.N.: oltre che a essere predestinata, eri predestinata a fare parti molto importanti?

M.K.: Eh, sì...hai capito bene...infatti non ho mai fatto parti piccole.

G.N.: Senti...

M.K.: Quindi il teatro ha scelto me...

G.N.: Ai modelli ai quali ti riferivi sei stata anche tu...va bene, sei capitata per caso, sei andata lì e hai fatto Ofelia...da quel momento hai capito che potevi fare teatro...

M.K.: Sì.

G.N.: No?

M.K.: Beh, Carmelo, Carmelo Bene è stato già un fenomeno straordinario. Non so, si può dire che...mah...come se m'abbia lanciato, sai, come se fossi stata su un aereo, da un ponte, lui m'ha lanciata nel vuoto e io...

G.N.: E tu stai seguendo ancora a volare...

M.K.: E io, bum! Beh, ho incominciato a saper volare, forse, dopo, magari quando ho incontrato te...

Musica elegiaca

M.K.: No, chiaramente, all'inizio era un volo libero...no, diciamo...mentre adesso è un volo direzionato. Lo controllo, ecco...

G.N.: e senti i modelli avevi quando hai cominciato a fare la tua vita teatrale? Ce n'è qualcuno, non so, la Cortese, la Duse o...che ne so, Greta Garbo?

M.K.: Vuoi dire se io imito qualcuno?

G.N.: No, imiti...cioè se c'è stato qualche personaggio del passato che, o attraverso il cinema o attraverso delle letture, o delle fotografie, qualcosa, ti ha suggestionato o ti ha fatto pensare a un riferimento di quel tipo...

M.K.: beh, guarda...io, appunto, non imito nessuno...almeno credo di non farlo...fino adesso, XXXXXXXX

che mi hanno suggestionato, beh, questo sì...in effetti mi piacevano molto queste donne un po' così...all'antica...per esempio Sarah Bernard...Io trovo di assomigliare moltissimo a Sarah Bernard...Forse, qualcuno griderà allo scandalo...però in effetti...

G.N.: Nel teatro italiano...

M.K.: Alla Duse non ci assomiglio proprio per niente. Alla Bernard, sì! In effetti io ho delle foto della Bernard, mi piacciono moltissimo gli atteggiamenti...Chiaramente non l'ho vista, ma ho visto delle foto, ho letto delle cose, non so, si dipingeva di rosa le orecchie, mi affascinano un po' queste cose, delle cose cretine, però, a me affascinano... anche perché credo che non è che uno va a leggere ubriaco perché è la Bernard, no! A me mi affascinano delle cose minime che però, magari, da quelle, uno costruisce un po' il personaggio, pensa un po' come possa essere...

G.N.: è chiaro, comunque, che tu sei un'attrice moderna...la Bernard...poi aveva questo

M.K.: Sì, ascolta, mi diverte...

G.N.: Quali autori preferiresti o quali testi?

M.K.: Se potrei scegliere? Ma io vorrei far tutto, veramente...solo che la vita poi è un po' corta, no? Però, tutto! Tutte le più grosse parti, anche quelle che non sono state inventate, inventatele per me...

Carmelo Bene: Io non vedo soluzione, ecco...Non vedo, innanzitutto, dei grandi grandi attori nel senso completo della parola...no, non parlo della ..., della sregolatezza, no...parlo proprio della carenza di grossi attori. L'ultimo penso sia stato Gassman....L'ultimo penso sia stato Gassman.... L'ultimo penso sia stato Gassman...

Conduttore: Sì, Bene, hai sentito?

Vittorio Gassman: sì...resto piacevolmente sorpreso...ma non credo che si possa dire così perentoriamente...Anzi, mi pare semmai che il problema sia di trovare una strutturazione e una collocazione per molti talenti che nascono, come sono sempre nati in questo paese...Questo è un paese che talenti in tutti i campi, soprattutto in campi così opinabili, tutto sommato un po' superficiali come quelli da cui vengono e da cui crescono gli attori, è sempre stato molto fertile...ed è sempre stato, anche invece, un terreno poco adatto a rassodare, diciamo, le radici, a trovare un qualsiasi criterio di organizzazione e, soprattutto, di approfondimenti e di continuità...e questo riguarda anche il problema degli attori...quindi, comincia con i famosi problemi di cui troppo spesso persino si parla...cioè la totale mancanza del teatro sia come problema sia come fatto culturale sia tanto più come attività con la scuola...cioè fatto così con la scuola data l'inesistenza del problema teatro totalmente ignorato...e poi anche la mancanza altrettanto evidente e clamorosa di scuole drammatiche, insomma...In ultimo ne abbiamo una e mezzo, due e mezzo, insomma, ma ecco...Questi, insomma, sono gli aspetti più salienti di una situazione abbastanza disastrosa che spiega non la mancanza di un Gassman, ma una certa irregolarità, ecco...nel ricambio...

Manuela Kustermann: Quello che io do di più è che per esempio io, sul palcoscenico, non ho soltanto la voce...La voce, i capelli, gli occhi, la bocca, i piedi, le ombre, le dita, il corpo, non so...la schiena, il sedere...cioè...le gambe, l'avambraccio...Cioè, quello che forse loro davano molto di più è stato questo loro modo di parlare...io comunico con tutto il mio corpo...con l'aria che muovo, capisci? Io penso che questa è in fondo la grande differenza...

Vittorio Gassman: Mi capita che quando vado a vedere gli spettacoli dei giovani, gli spettacoli sperimentali, così, ricevo una sensazione mista perché, da un lato, mi sembra ci sia un fervore, una passione e una certa disponibilità, una certa libertà espressiva che testimoniarebbe una grande ricchezza, appunto, di talenti...E dall'altro, invece, vedo una mancanza abbastanza accentuata non dico di tecnica, che potrebbe anche essere un vantaggio dato che si parla di giovani, ma di un qualsiasi rispetto di un regolamento...

Musica....Interpretazione di Gassman: "Di' la battuta, mi raccomando, come io te l'ho detta, vai, è giocata sulla lingua, perché per xxxx come troppi attori fanno, tanto varrebbe affidare i miei versi a un banditor di piazza...e non trinciare l'aria con le mani, ma gestisci con garbo perché nel torrente, nella tempesta, nel turbine, diciamo, della passione, sta a voi trovare, e rendere, una misura che le dia grazia...Mi ferisce fino in fondo all'anima sentire un guitto imparruccato snaturare una passione, metterla in proiettili per spaccare i timpani degli spettatori i quali, generalmente, d'altro non sono avidi che di inesplicabili contorsioni e rumori..."

Vittorio Gassman: Io credo tuttora che il teatro, come tutti i giochi, abbia bisogno assolutamente di un regolamento, tanto più se è un teatro, come appunto il teatro sperimentale, che vuole sbrigliare, che vuole scatenare delle forze libere...Forze libere senza una cornice è come dipingere nero su nero e quindi la sensazione che se ne ricava è di una grande confusione...

Carmelo Bene: Io penso che nello sciocco e sciancato duemila non ci sia posto per il teatro perché ne mancano proprio i presupposti..

Vittorio Gassman: Chi non va a teatro, un paese che non va a teatro è un paese decurtato di una fondamentale funzione intellettuale e spirituale...

Carmelo Bene: Io non vedo soluzione, ecco...

Giancarlo Nanni: Manuela, se per una serie di coincidenze, il teatro sparisse, tu cosa faresti?

Manuela Kustermann: Ah, io credo che sia impossibile...comunque, resterei attaccata all'ultima tenda del sipario così come la Bernard o la Betti (?)...

G.N: *se tutto questo mondo sparisse, tu sei un'attrice, puoi fare solo l'attrice....oppure no?*

M.K: beh, allora, sparirei anch'io...non so, mi dissolverei...già son piccola...Fatemi sparire il teatro e io, cosa faccio? Muoio...

Sigla Finale.

Avete ascoltato Il quadrato senza un lato.

Ipotesi. Incognite e fatti di teatro.

Si ringraziano per i loro interventi: Vittorio Gassman, Carmelo Bene, Franco Branciaroli, Angelica Ippolito, Pino Micol, Aldo Reggiani, Gabriele Lavia, Giorgio Strehler, Gianni Morandi, Manuela Kustermann, Giancarlo Nanni.

Ha presentato Velio Baldassarre.

Regia di Chiara Serino.

Un programma di Franco Quadri.

Anno I puntata 2

Teatro Popolare 19/01/1974

"Insomma il teatro, il teatro è un, il teatro è la possibilità di arricchire, di arricchire la sensibilità dell'individuo, ma anche per chi lo fa, è la possibilità di arricchirsi perché il teatro è "io ti do una cosa a te e tu mi dai una cosa a me"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

- _la presenza, la voce, la scelta di Lando Buzzanca
- _Franco Parenti e la tentazione del Teatro Popolare
- _La poesia degli incassi a cura di Remigio Paone
- _Teresa e Mabilia, ovvero il fenomeno dei Legnanesi
- _Gesù Cristo Superstar e la regia
- _Splendore e miseria della sceneggiata
- _I sacrifici del Vendicatore Mario Merola
- _Un paio di scarpe nuove o un biglietto per uno spettacolo antico?
- _Il babbo e la mamma della signorina Palmi
- _Quando il pubblico diventa protagonista
- _La scelta, la voce, la presenza di Lando Buzzanca

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Io sono qui, io sono Buzzanca, sono Buzzanca

Conduttore: Ma sentiamo Franco Parenti. Oggi siamo alla ricerca di un teatro popolare di immediato successo e Parenti nella sala di quartiere che ha aperto da un anno a Milano sta rispolverando vecchie formule care al pubblico, serate da ballo, perfino un festival dell'avanspettacolo.

Franco Parenti: L'avanspettacolo è stato un po' la forma di teatro che più ho frequentato quando ero ragazzo e mi era sempre rimasta dentro, così, nella memoria proprio, l'idea di certe serate o di certi pomeriggi passati a vedere queste cose che davano la misura della originalità e della imprevedibilità del teatro e pensavo che potesse essere recuperato -indubbiamente l'operazione potrebbe essere portata molto più avanti come quella di aggiornarlo, di attualizzarlo anche tecnicamente con le trovate che dal '40 ad oggi sono avvenute nel teatro con tutte le disponibilità che ci sono- ma comunque anche questa sua forma diciamo così primitiva e ingenua ha saputo dare al pubblico la misura di una serata piacevole, che fa teatro, appunto, nella misura che è piacevole.

Io sono qui, io sono Buganza

Conduttore: Sentiamo Remigio Paone, direttore del Teatro Odeon di Milano, dove per molti mesi, recita ogni anno la compagnia dei Legnanesi. Questo gruppo di attori dilettanti che presentano in dialetto storie di paese, in abiti da donna, è da anni in testa alla classifica degli incassi della stagione milanese. Il successo si ripete in questi giorni con le repliche di "Il pover Cristi Superstar", un grosso fenomeno di costume, vero commendator Paone?

Remigio Paone: *Si è espresso bene, è un vero fenomeno, e gira ormai tra gli applausi e il consenso più che unanime direi del pubblico da venticinque anni, che viene a Milano da dodici o tredici anni e io devo dirle con molta franchezza che siccome io non capisco ancora dopo quarant'anni che sto a Milano, non capisco il milanese, allora non li avevo presi sul serio, poi ho dovuto prenderli sul serio, di fronte al successo di pubblico, di critica, di cassetta che hanno. Posso dirle che quest'anno i Legnanesi stanno ad una media di tre milioni al giorno, una media che mai nessuna compagnia di prosa ha mai raggiunto, tenendo soprattutto i prezzi, perché i Legnanesi hanno voluto tenere i prezzi bassi, perché io credo che lei sappia che i Legnanesi sono degli operai, lavorano tutto il giorno in officina, escono alle cinque del pomeriggio, alle cinque si mettono in un bus e vengono a Milano. Lavorano in teatro, vanno nuovamente a Legnano, la mattina dopo ricominciano la prova. Quindi è da ammirarli, se non altro da questo punto di vista, per la fedeltà e per l'entusiasmo che portano al teatro.*

Conduttore: I due leaders della compagnia i Legnanesi, nelle parti della Teresa e della biondissima Mabilia, sono Felice Musazzi, autore dei testi e regista, e Toni Barlocco, coreografo e soubrette. Musazzi, vorremmo sapere qualcosa dei vostri inizi e dei cambiamenti imposti dal successo.

Felice Musazzi: *Dunque noi abbiamo incominciato nel 1949, in una funzione prettamente filodrammatica, in una funzione di oratorio dove le donne non potevano entrare, quindi era ovvio che i regolamenti andavano rispettati. Noi non è che abbiamo iniziato in una funzione di spettacolo di travestiti, no, abbiamo iniziato facendo un dramma e poi in ultimo succedeva una farsa dove ci siamo vestiti da donne. Dobbiamo dire che è piaciuta più la farsa che il dramma, quindi siamo stati spinti, diciamo così, a ripetere questo sketch, questa farsa, e senza volerlo è nata, diciamo così, questa formula.*

Toni Barlocco: *E' cambiato sì qualcosa, l'abbiamo un po' più "rivitalizzata", diciamo. Prima era... assolutamente non c'erano costumi, non c'erano... erano proprio una curchiri e basta, poi naturalmente... siccome noi abbiamo solamente scene comiche, non abbiamo tra intercalare un balletto abbiamo dovuto ricorrere anche noi un po' alle musiche, alle canzoni, così...*

[Estratto dallo spettacolo]

*Quando il buio fitto scende sull'Egitto sta la mezzaluna in ciel...
piangono i leoni caldi lacrimoni aspettando il desinar,
e le pugne a mezzanotte ti saltellano il fox trotter
Mentre il coccodrillo, placido e tranquillo, costi prendere un caffè
Laggiù...sul Nilo blu, non c'è che del bambù
Dei lotti bianchi e lunghi
E c'è la manna che vien giù dal ciel
Laggiù sul Nilo blu
Non c'è più la virtù
Si sposano le gru insieme ai marabù
Laggiù sul Nilo blu...
Laggiù sul Nilo blu.....non c'è più la virtù...*

F.M: Venticinque anni fa si usava un gusto, oggi se ne usa un altro. Non è facile recitare venticinque anni la medesima cosa, bisogna pur cambiarla e se oggi siamo arrivati a dare al pubblico, diciamo così, anche dei costumi, dobbiamo sempre tener presente che fanno parte sempre del nostro spettacolo, cioè del nostro teatro, cioè teatro-realtà e teatro-sogno.

[musica estratto scena]

F.M: La realtà e il sogno... La realtà è il modo che recitiamo, è il modo che parliamo, le figure, le maschere che rappresentiamo. Quando entriamo, diciamo così, nella rivista, nel senso della rivista, per noi vuol dire entrare nel sogno: dare a questa povera gente una realtà, diciamo così, da raggiungere, che naturalmente è sempre irraggiungibile.

T.B: Il nostro non è un teatro... cioè anche le scene... rivista no, non è un teatro di rivista, ma è una parodia della rivista. Cioè adesso nessun spettacolo ha la passerella, noi facciamo la parodia delle soubrettine dell'avanspettacolo, queste cose qui non si vedono più e allora, sa, noi... naturalmente la parodia fa ridere, poi sono uomini vestiti da donna, uomini... non dei travestiti... uomini, e... è lì il bello, perché fan ridere. Poi ognuno si rivede quando era sfollato in questi paesi, rivede un cortile. Poi effettivamente perché penso che siano un po' vere a parte un po' l'esagerazione, però siano vere, 'ste scene insomma. Però il grosso resta sempre le scene comiche, le scene

della Teresa, della Mabilia.

[Estratto dallo spettacolo]

*La vispa Teresa guardè che disdetta
O dritta o distesa l'è sempre inculenta
Le sta la cicogna sta brutta Figura
Cattiva e carogna crearmi verdura
Ma disi domandi ma disi savor, si va protestando che male io fò
Anch'io son figlia di dio sì o no?
Vedo dice la Teresa tutto il mondo va in discesa
ma il paese nostro amato
È in testa al campionato
Son passati venti inverni
27 so' i governi
azzeccati neanche uno
Deb speriam nell'81!
Nell'attesa aspetto e spero
quale buona Patriota
Ma la spera di Pover Cbrist
L'è il bastun e la carota...*

F.M: Travestirsi da donna, si fa più compassione qualche volta, che far ridere e questo lo possiamo dire noi per esperienza. Il nostro è un teatro che ha segnato e qui lo dico senza presunzione, che ha segnato nel teatro italiano una pagina di storia che dura da venticinque anni

Musica dello spettacolo

Io sono Buzzanca, così, sennò sarei nato... non lo so, sarei nato... Micheli, oppure... sarei nato... non lo so, un altro!

Conduttore: Sentiamo ora su I Legnanesi la voce della critica. Qual è il giudizio di Roberto De Monticelli?

*R.D.M.: Io trovo che nella storia de I Legnanesi che ormai.. che ormai conta più di dieci anni, anzi forse quindici anni di vita,vero?... la storia de I Legnanesi sia stata una sorta di involuzione da loro origini effettivamente e autenticamente popolari, naturalmente a un certo livello, e l'attuale scoppio assolutamente consumistico e commerciale che ha non poco modificato e in qualche modo peggiorato il livello dello spettacolo, peggiorato non nel senso di averlo portato ad un livello inferiore, ma di averne trasfigurato, in senso deleterio, le autentiche ragioni iniziali che erano ragioni effettivamente di spontaneismo popolare, direi quasi rionale, e non bisogna dimenticare a questo proposito le origini parrocchiali, e non lo dico con disprezzo - insomma, dello spettacolo.
Mi pare che non si possa proprio definire "teatro popolare" quello de I Legnanesi. Io penso che il teatro popolare debba essere un'altra cosa. Il teatro popolare è, secondo me, il grande teatro, il grande teatro portato, non dico al livello del popolo, ma portato alla ricezione popolare attraverso una serie di operazioni organizzative e di operazioni stilistiche molto precise che non hanno niente a che fare con i contenuti, è logico, no?*

Conduttore: E' d'accordo, Franco Parenti?

F.P.: E' da qualche anno che io non ho più avuto le possibilità di vederli, però, risalendo a qualche anno fa, ai loro ultimi spettacoli, avevo ricevuto una grandissima impressione e soprattutto per questo, perché in una forma di grande deformazione caricaturale che metteva chiaramente... che assumeva immediatamente, chiaramente una forma critica, venivano buttate su un palcoscenico delle realtà che in quel momento la cultura teatrale, diciamo così, ufficiale, si piccava di disconoscere oppure di evitare. Cioè, il linguaggio dei cortili, il linguaggio della fabbrica, degli scioperi, dei crumiri, dei problemi della vita di tutti i giorni deformati attraverso delle vere e proprie interpretazioni che facevano di ogni personaggio quasi una maschera davano l'impressione di assistere a un carosello, meravigliosamente attuale e meravigliosamente realizzato di quella che è la trasformazione della realtà su un palcoscenico. Cioè, il giudizio era già nel fatto dei loro travestimenti, della loro grinta, del loro deformare volutamente tutte le situazioni. Ma ricordo alcuni testi che a me sembrano addirittura da antologia, come il ritorno dopo una festa di elezioni della miss, della madre con la figlia che non erano riuscita ad arrivare prima al concorso, oppure quell'altro del vanificarsi della tredicesima mensilità, testi che possono fare veramente capitolo importante nella storia di un grande teatro comico e popolare.

Io sono Buzzanca, io sono così, io porto questa mia umanità, me la porto appresso, me la porto appresso fino nella tomba, anche se viene Gesù Cristo a farmi da regista per uno spettacolo. Dio mi dirige in uno spettacolo, che cosa... può tirarmi fuori qualche corda che ancora non ho tirato fuori, però resta Buzzanca a fare la determinata cosa, non c'è Cristo... Non succede niente...

Conduttore: E sentiamo Franco Parenti.

F.P.: Ci sono altre cose che rivivono nella mia memoria e che mi servirebbe moltissimo riproporre come l'operetta e come la sceneggiata napoletana, cioè che sono tutti grandi momenti di teatro.

[Estratti di repertorio]

*Un anno felice per il nostro attore-cantante
Riceve la Coppia simpatia Premio della popolarità e all'Accademia di Musica di Brooklyn gli viene assegnato l'Oscar quale primo ambasciatore della canzone napoletana nel mondo: Mario Merola!*

So' o' vendicatore....ma senza infamità.

(...)
Tu si l'ultima vendetta
 (...) *Ma stu core aspett' a te*
So' o vendicator...e nun me fai pietà...
e fa o' traditor...Meji' 'a morte

Conduttore: Siamo a Napoli al Teatro2000 dove è appena finita la sceneggiata "O' vendicatore" con Mario Merola. Prima di tutto, per chi non lo sa, che cos'è la sceneggiata?

M.M.: Io penso che più, meglio di me, lo può dire il nostro attore, il bravissimo Alfredo Girardi che per tanti anni ha calpestato queste tavole di questo grandioso palcoscenico del Teatro2000.

Alfredo Girardi: La sceneggiata è uno spettacolo di forma popolare che è nato a Napoli e da questo spettacolo sono nati grandi artisti come Totò, Cafiero Fumo, da Taranto, i fratelli Maggio e il caro fu Sportelli e il caro Pitito e tanti tanti tanti altri.

(ragazza) Nasce da una canzone che si è imposta, che ha avuto un certo successo e quindi c'è l'autore della canzone che scrive la sceneggiatura e viene rappresentata. Naturalmente in modo molto semplice, c'è il buono e il cattivo personaggio, no? Poi c'è la ragazza giovane, la vittima, e poi il buono che riesce sempre a sconfiggere il cattivo. Insomma, è semplice come meccanismo e appunto per questa semplicità e spontaneità riscuote successo.

(Uomo) Come nasce la sceneggiata? Dunque, ogni anno, come sempre a Napoli, una volta c'erano le Piedigrotte attualmente non ci sono più, ma ogni edizione musicale, ogni casa editrice, fa il suo lancio di canzoni e chiama il proprio artista, il proprio interprete. Da queste canzoni, da queste canzoni, nasce un successo. Da questo successo della canzone, l'autore nasce il copione.

(Merola) Adesso di questa canzone cosa si farà? Questa canzone si vende e la si dà in mano ad un grande autore come De Crescenzo, l'autore di numerosi e tanti altri successi... e si dà a De Crescenzo, un autore di fama internazionale e di questa canzone la sceneggia, insomma lui dettagliatamente mette gli attori al livello delle parole della canzone, e si sceneggia la canzone, e diventa una sceneggiata. C'è la storia finale, c'è quella che muore quella che vive, insomma... Certo, il buono, il buono sono sempre io all'ultimo, quello deve rimanere bene con il pubblico.

(Uomo) E non si prende mai un attore così, no e De Crescenzo è un po' definito l'Hitchcock della sceneggiata napoletana, riesce sempre ad individuare ogni tipo per ogni personaggio.

Conduttore: Parliamo un attimo degli incassi, chi mi può dire qualcosa su quanto...

(donna) Ma io so che è stato molto molto molto alto l'incasso, veramente, ed è un primato solo di Mario Merola questo, senz'altro, credo che sia sugli otto o nove milioni a sera...

Conduttore: Otto milioni a sera..

Donna: Sì

Conduttore: Il pubblico che viene qui che tipo di pubblico è?

Donna: Beh, è un pubblico misto, secondo l'orario.

Conduttore: Cioè?

Donna: Cioè, per esempio nel pomeriggio c'è più... più gente così, il popolino ecco, mentre invece all'ultimo spettacolo c'è più gente... un po' l'élite, diciamo di Napoli, ecco, con pellicce, sa... il pubblico del teatro big, del grande teatro, insomma

Parliamo un attimo anche di prezzi. Quanto si paga per venire qui al 2000?

(Merola) Beh, qui io penso che si paga tremila lire, ma io ho visto una...

(Donna) È poco, è poco...

(Merola) È poco d'accordo, l'attore marchese questo mi dice

(Donna) troppo poco per Merola

(Merola) No, però dico una cosa: non è troppo poco perché io mi sono fermato fuori al Teatro2000 e la gente povera che "Mario, come facciamo?", io ho dettoabbé domani mille lire in meno perché tutto il popolo mi deve sentire

[Estratto da repertorio]

Uomo: Me n'aggia iì

Vecchia: È lu ver, 'Ro?

Uomo: A fà o suldate

Vecchia: Va a fà o suldate, disgraziate...

Vecchia piange

Uomo: Non te capisc...ma stai parlann 'u giapponese..

Vecchia: Tu non me cunusc à me...io feto...

Uomo: o sacci

ma tu puzze chiu 'è me...i' song amar

Uomo: Si fatt 'e capitone?

Vecchia: capitone?Io so la donna serpente

Uomo: e faceni giochi int'u baraccone?

Vecchia: u baraccone è soret. I so na vipera. I te scipp sol su core zizzus, o pij e lu mett intu buccaccio sott spirit.

Uomo: Perché nun lu fai cun la cipolla che te viene mej.

Vecchia: Tu a da fini' à da fini'...tu ne di manna 'galera a me...I t'accido e massacro

Uomo: Basta! Basta! Ma insomma tu vò chi veng 'n copp ma a quali condizioni? Chi è o cap 'e casa? e che cap 'e casa sono? Peggio è pe' te perché i ti facci nu pajatone a mattina e nu pajatone a sera... si cuntenta? Si cuntenta cusà? Si cuntenta?

(Uomo pubblico) Beh, sono venuto insieme ai miei amici attori, un po' per curiosità, un po'...

(Intervistatore) Tu fai l'attore?

(Uomo pubblico) Si facciamo gli attori qui a Napoli, a Roma, dove capita.

(Intervistatore) Tu personalmente come vedi la sceneggiata, che sensazione ti da uno spettacolo di questo tipo?

(Uomo pubblico) Ma a me dà le sensazioni contrarie che può dare, credo, ad un pubblico solito che affolla questi locali, cioè Mario Merola fa una scena che agli altri fa piangere a me purtroppo fa ridere, perché sotto di questo io vedo tante di quelle ragioni politiche, diciamo così, sociali che purtroppo mi viene da piangere quando loro ridono

(Donna pubblico) Sì, m'ha fatto piangere per ottanta sere perché quando sento quelle canzoni, sento proprio il cuore che mi si spezza, perché la canta con tutta l'anima, con tutto il cuore. Ci piange anche lui, "mamma 'ndo sta", io non la posso sentire perché piango! Piango di vero cuore, proprio... Sò così sensibile perché lui è peggio di me.

(Merola) Non si può abbandonare un pubblico così entusiasmante. E quindi è questo è il lavoro, io vengo all'una qua... Per un totale di ore di lavoro... Io vengo alle tredici e esco all'una di notte

(Intervistatore) Per quanti spettacoli al giorno?

(Merola) Faccio tre spettacoli al giorno, ma tre sceneggiate e tre show musicali, pensi io ho sei volte, quindi poi faccio sei spettacoli. Entro alle ore tredici ed esco all'una di notte, pensi. Massacrante, però lo faccio col cuore, con passione perché vedo che il pubblico mi vuole bene.

(donna) Per me la sceneggiata è stata bellissima e Mario Merola è il più grande cantante che ho mai visto nella mia vita, è verità. (...) E figuratevi io c'ho quattro figli, quattro figli insomma, mio marito non lavora ma io faccio qualsiasi sacrificio perché io aggi' a vedè o maritiell mi... Perché è la verità, perché è troppo grande, c'ha troppo un cuore così. è bellissimo.

(Intervistatore) Ma dica la verità, se costasse di meno il biglietto non sarebbe meglio?

(donna) Per me... Pure centomila lire, pure se nun le tengo, faccio qualsiasi cosa. Non mi interessa il prezzo, perché vale molto di più.

(altra donna) Io aggià a dire proprio la verità? proprio 'a santissima verità, proprio luntanamente... tenev 'e sold pe' accattà 'e scarpe a 'o fijujo mè pe' i a scola, e non 'agge accattate e l'aggi date a Mario Merola... 'na cosa veramente naturale, veramente sopra l'uocchie di mio padre.

(Attore) Ognuno di loro credo si rappresenti in ognuno di questi personaggi, per cui ci sono i personaggi diciamo tipici: il buono, il cattivo, la malafemmina, la madre... e in ognuno di questi personaggi credo che ritroviamo tutti i personaggi proprio del popolo napoletano, specialmente quelli dei quartieri, quelli dei popoli più, diciamo, più poveri della città, per cui loro si vedono rappresentati sulle scene i loro gesti, e quindi vivono proprio con loro. Sono successi anche degli episodi abbastanza singolari, proprio assistendo a queste sceneggiate di partecipazione, pare che una volta uno del pubblico lanciò un coltello dalla propria tasca sul palcoscenico per aiutare il protagonista a uccidere il rivale e cose del genere.

Un'istigazione alla violenza, un'istigazione a farsi la cosiddetta giustizia da sé.

So' o' vendicatore....ma senza infamità.

No non è xxxxxxxx

O saccio rispetta'

Tu si l'ultima vendetta

XXXXXXXXXXXXXXXXXX

Ma stu core aspiett' a te

So' o' vendicator....e nun me fai pietà...

A fa o' traditor...Meji' 'a morte

(Attore 1) Napoli è politicamente divisa in classi e questa, a meno che non ci sia un cambiamento a livello di alte sfere, non ci sarà mai... sarà sempre divisa in classi, per cui questi che adesso vanno a vedere la sceneggiata e i figli di questi andranno sempre a vedere la sceneggiata e i figli dei figli andranno a vedere la sceneggiata. Mentre il medio borghese andrà a un altro tipo di teatro, l'altro borghese a un altro tipo di teatro i figli di questi... e così via... Cioè, non esiste, io non credo che "sempre meglio andare a vedere la sceneggiata" che non andare a vederla, perché a me allora, a questo punto, che faccio l'attore, mi interessa che non vengano proprio a teatro se devono andare a vedere la sceneggiata, preferirei che il teatro si distruggesse.

(Altro attore) Però questa stessa gente che è andata a vedere la sceneggiata, probabilmente comincerà ad andare a vedere Edoardo, e già facciamo un passo avanti.

Conduttore: Ma la sceneggiata ha anche una sua importanza come modo di espressione popolare, è per questo che negli ultimi anni diversi gruppi di avanguardia hanno cercato di impararne la lezione o di copiarne le forme.

Franco Parenti, un paio di anni fa, in uno spettacolo con la regia firmata da Edoardo de Filippo, ne ha ripreso certi schemi.

F.P: Queste forme di teatro che non si affidano alla profondità di un testo, ma che richiedono una enorme inventiva e creatività da parte dell'attore, danno la misura che il teatro ha proprio nella sua ragione... ha proprio come sua ragione di essere questa enorme teatralizzazione di qualsiasi fatto. Cioè, l'attore non essendo sostenuto da un testo da interpretare o criticamente o filologicamente, ma di inventare una situazione di pretto carattere teatrale, è costretto a costruirsi una misura e la sua abilità e la sua, proprio, libertà creativa lo portano a fare del grandissimo teatro che in sé è la poesia di tutto il teatro affrontato in prima persona dall'attore.

Musica

(Buzzanca) Niente, io ho pensato che per fare teatro, io ho pensato, mi sono chiesto: "che cosa vuoi fare? Che cosa vuoi dare tu al teatro? Vuoi dare il Riccardo III? perché la preparazione, la preparazione artistica ce l'ho, l'accademia se vuoi c'è. Il Riccardo III visto come lo vedo io che è un personaggio che nella sua tragicità è di un divertimento folle, perché è una carogna, un carognone... chiamato così... semplicisticamente... con le parole che usiamo, con il linguaggio che

usiamo giornalmente... proprio è un carognone, un buzzzone, è un buzzzone! Oppure gli diamo alla gente la possibilità di divertirsi, di non pensare a niente per due ore e mezza?

Conduttore: Non sempre il teatro popolare vuole divertire. A Roma, in Borgo Santo Spirito, a due passi dal Vaticano una compagnia di stampo ottocentesco recita soltanto alla domenica drammoni lacrimosi o storie di sangue. E' la compagnia D'origlia--Palmi, al centro di un conflitto generazionale che divide il pubblico in antichi fans e in contestatori. La parola è allora agli spettatori. Perché ci siete venuti?

(vari interventi)

- Beh... forse perché... perché ne ho sentito parlare e volevamo andare a vedere per la prima volta...
- Io ne avevo sentito parlare diverso tempo fa e non avevo mai avuto l'occasione di venire. Oggi, appunto, guardando il giornale ho visto che c'era questa, questa commedia e sono venuto. Ne ho sentito parlare abbastanza bene, cioè, di carattere comico, di genere comico, mi hanno detto. Come compagnia è molto strana, molto particolare. E così, per curiosità, sono venuto.
- Tanto per ridere, così...
- Io vado per due ragioni: per vederlo e anche per ridere

Ma come si ride?

- Come si ride?

Come mai si ride?

- Come una specie di colloquio tra il pubblico, chiamiamolo colloquio

Ma cosa succede, perché si dice, all'interno del teatro, sembra che succedano cose abbastanza strane... urla... è vero o no?

- C'è una specie di presa in giro tra il pubblico e gli attori...

Cioè, ma gli attori, cioè che tipo di commedie fanno, che fa questa compagnia

- *(accento straniero)* Allora è storia vecchia, non al tempo di oggi, no? Allora...

Scusate voi andate qui a teatro a vedere la compagnia D'origlia-Palmi?

- *(ragazze)* Sì

Ecco, come mai avete deciso di vedere proprio questo tipo di spettacolo?

- Ma... cioè, non c'è una ragione precisa. Abbiamo cominciato a venire, poi siamo state trascinate dall'entusiasmo. Cioè, tutto qui: andiamo... Sì, forse è un po' stupido pagare i soldi per divertirsi, visto che siamo noi che facciamo spettacolo, a un certo punto, però...

Cioè, come siete voi che fate spettacolo?

- Siamo noi che facciamo spettacolo perché a un certo punto c'è una specie di presa in giro degli attori. Tutto qui, insomma, non c'è... lo spettacolo è questo... cioè, noi veniamo qui, ci divertiamo a vederli recitare, rispondiamo alle battute su battute, su battute, allora a volte rispondono a noi, succede i macelli, arriva la polizia, denuncia su denuncia, però se non ci stiamo noi questi non campano, in poche parole. Cioè, non è cattiveria, è solo così, ironia, infatti non siamo solo noi... Così, è stata una specie di leggenda che si è propagata, diciamo. Uno l'ha detto a un altro, l'altro l'ha detto a quell'altro e ci ritroviamo sempre qui. Così, ormai è una specie di abitudine...

Ma come mai questi attori sono così esposti a queste prese in giro, cioè, è proprio brutto lo spettacolo che fanno?

- Entra! Ti consiglio solo di entrare e vedere.

Donna giovane: Veronica! Veronica!

Donna anziana: Chi è? Chi c'è?

- Io! Luisa!

- Tu? Da dove viene? Dove sei stata? Chi ti ha aperto la porta?

- Nessuno. Forse ho dimenticato di chiuderla io stanotte quando sono uscita

- Dove sei stata?

- Non ti spaventare, Veronica, in chiesa.

- Di notte le chiese sono chiuse, non dire bugie!

- Prima sono andata dal mio direttore spirituale.

- Sei andata a svegliarlo? camminando da sola di notte per le strade deserte di Parigi in mezzo ai fulmini, COME UNA PAZZA, con il coprifuoco?

- Perdonami, Veronica se non ti ho avvertito, ma avevo il cuore in tumulto. Non avrei potuto dormire..

- E tu credi che io abbia potuto dormire? Ah...Me lo diceva il cuore che avresti fatto qualche sproposito. Io ti ho atteso tutta la notte con la morte nel cuore chiamandoti come una pazza...

- Perdonami Veronica, perdonami Veronica!

- Io? No, non ti perdono!

- Perdonami Veronica!

- No, Mi hai fatto troppo male, non ti voglio perdonare!

- Perdonami!

- Via dammi un bacio!

Ragazze di prima

- Cioè, non è che sia brutto, c'hanno un modo di recitare che, sai... C'hanno ottant'anni... Una c'ha ottant'anni, l'altra ce n'ha sessanta, poi... capito?... A questo livello qui...

- Una sessantenne che fa Bernadette che c'ha sedici anni...

- Le orfanelle coi calzoncini e le treccine... Quando fanno i santi che li tirano su con la carrucola, si fermano a metà perché la carrucola non funziona... a questo livello...

- Se avessero capito lo spirito forse ne avrebbero guadagnato, perché praticamente è un aiuto che abbiamo portato, cioè si è creato un certo tipo di pubblico...

- Una fama negativa, ma la fama c'è, capito?, la gente ci viene, paga, loro incassano. Cioè, è chiaro che noi ci divertiamo a vederla recitare con quei costumi, in quelle fogge, in quelle pose, con le tende tipo Francesca Bertini "baciarmi e tacimi..." No, a questo livello qui, insomma, è divertente anche se spendi mille lire, infatti prima costava cinquecento, adesso costa mille, capito?

Intervistatore: Ma c'è qualcuno che entra convinto apposta per vedere lo spettacolo?

(ragazze di prima) *Sì, sì, senz'altro, senz'altro. C'hanno un gruppo di vecchie dai settant'anni in avanti che ancora stanno lì per vedere Santa Rosa che viene tirata su in cielo con la carrucola e poi rimane a mezz'asta, capito?*

Intervistatore: Lei viene tutti i giorni?

Donna: *Tutte le domeniche, no i giorni...*

Intervistatore: ...E tutte le settimane, volevo dire...

Donna: *Sì!*

I: Tutte, le settimane... e cos'è che le piace di più? L'atmosfera... cosa?

D: *Tutto, tutto... E solamente lì lazzaroni che ce sò, che fanno una gran cagnara che prima non c'erano e ci voleva il marito, ma il marito è morto... della signora...*

I: Se ci fosse stato il marito che cosa avrebbe...

D: *E sarebbe stato meglio perché quello lì cacciava via, capito?*

I: Lei da quanto tempo è che viene a vedere queste commedie?

D: *Ma io sempre, sempre ce sò venuta...*

I: E ci sono molte persone che come lei vengono a vedere questo spettacolo?

D: *Io almeno credo, ma tanti non ci vengono più per tutti 'sti lazzaroni che fanno 'sta cagnara, ce sono più...*

I: Invece a lei non disturbano queste persone?

D: *A me me fanno schifo perché non dovrebbero fare alla gente così, sò giovani e state come si deve... In fin dei conti tutti pagano e tutti hanno bisogno di vedere bene... non te fanno capì niente delle volte...*

I: Ma cosa c'è di bello in questo spettacolo?

D: *Beh, perché veramente recitano bene madre e figlia e quell'altri...*

I: Che tipo di commedia fanno?

D: *Tutto fanno. Io oramai sono anni che ce vengo e vengo volentieri, ma me dispiace che quelli fanno tanto, lavorano e ce sò questi che stanno a fà la confusione e non te fanno capì niente, tanti se ne vanno cò tutti i soldi che hanno pagato, se ne vanno ed escono via... E le meglio persone non ce vengono più! Questo è l'essenziale.*

Quando c'era il marito, hanno recitato sempre e la figlia pure, bravissima, tutte e due brave sono. Ma ce sò 'sti mascalzoni che gridano pure: "esci nuda!". Ma io domando e dico che cervello c'hanno 'sti giovanotti di oggi giorno. Vergognoso, ma che l'avete presa per che? E' una donna che bisogna rispettarla. Mica è una sciacquetta che ci dici: "esci nuda". E pure questo hanno detto!.. Ah... per carità!... Disgraziati! Io ce vengo perché me piace da venì, è vero, ma le dico la verità, delle volte non ce voglio venì più, perché proprio te fanno veramente pietà. Nun se fa così, un po' d'educazione ce vole. Ecco, allora io me ne vado sennò faccio presto. Arrivederci!

[Estratto dallo spettacolo]

Donna anziana: E la notte dove l'hai passata?

Donna giovane: In un angolo sotto il porticato della chiesa..

— oh, morire...morire? vuoi vedermi proprio morire? Col freddo, col freddo che c'è, col pericolo che ti arrestassero...

— Perché ti preoccupi di questo? Mi sono imposta un po' di penitenza, ecco tutto...alle cinque è stata aperta la chiesa...allora che sono entrata...tu sai che oggi è il giorno di Pentecoste, una punizione magnifica.

— Ma sei uscita adesso?

— Sì

— E che cosa hai fatto durante cinque ore in chiesa?

— Ho sognato!

— Sfido! Se non hai dormito tutta la notte!

— No, Veronica, no, non è di questo...ho sognato il paradiso.

Conduttore: Parliamo anche con Giancarlo Cobelli della compagnia D'origlia-Palmi. Ecco cosa ne pensa lei della presenza oggi, nel quadro teatrale italiano di questa compagnia?

Giancarlo Cobelli: Presenza politica orrida. Però, parliamo a livello di teatro. D'origlia cosa mi ricordo: epoca romana, toghe, toghe bianche, mantelli rossi. Ambiente: una scrivania. La signora D'origlia, in abito di jet 30 lungo, con un bastone perché si era ferita ad una gamba, ruolo che non c'era nel libretto. Diventata così la segretaria di Erode. Un grande fatto di teatro. Un grande fatto di improvvisazione di teatro, sul quale noi possiamo riderci sopra per tutta una giornata, ma nella quale dobbiamo anche pensare all'enorme fantasia teatrale dell'avvenimento che si ricollega un po' alle scuole di recitazione, dove a volte, chi in tuta olimpionica, chi in cosa un po' più cinese, chi, invece, nudi, parlo delle scuole quelle grandi, perché in Italia nudi non ci va nessuno, rimane questo tipo di ricerca, cioè di libertà assoluta che c'è nella D'origlia-Palmi. Ecco perché ogni volta mi ha sempre stimolato la D'origlia-Palmi. Anche per le soluzioni teatrali per esempio, per la povertà estrema che io condivido assolutamente. Io condivido un teatro estremamente povero di scenografia, forse con un costume estremamente indicativo, non mi interessa la cosiddetta messa in scena, non mi interessa l'oleografia, non mi interessa la ricerca del fondale dipinto. Non mi piace più. Quindi la D'origlia-Palmi ha delle soluzioni talmente travolgenti: le apparizioni di madonne, i fiori di plastica mescolati ai biglietti strappati per fare più numero e suggestione al finale che piovono sulla santa, che a volte la travolgono e la buttano giù dalla scala dove si trova. Là il lampo, il Demonio che ha un mantello nero che ruota in mezzo alla scena, la torre che crolla, il padre con la catena alla gamba che non finisce mai di arrivare, poi in fondo, dulcis in fundo, c'è pure una palla di ferro... Beh, insomma, tutto questo stimola estremamente, per esempio, la mia fantasia teatrale. Quindi nella D'origlia-Palmi trovo, sì, anche da ridere, cioè io trovo a livello politico molto da dire, ma a livello di teatro, grandi.

Conduttore: Avvicinare la signora D'origlia e la figlia, la signorina Palmi, non è stato facile, una attesa di due o tre settimane, una serie di spettacoli che siamo andati a vedere... e finalmente, dopo vari tentativi, siamo riusciti ad avere un appuntamento a casa loro. E quindi abbiamo potuto chiedere: "Beh, come è nata la vostra compagnia e quando?"

(D'Origlia) Nel 1921 al Teatro Mercadante di Napoli, io e mio marito, Bruno Emanuel Palmi, c'eravamo conosciuti pochi mesi avanti e abbiamo lasciato la compagnia in cui ci eravamo trovati al Teatro Adriano di Roma. Io avevo fatto la prima attrice in varie formazioni, da Sem Benelli, Sichel, Farulli, Zoncada e mio marito, in varie compagnie, come primo attore e direttore. Eravamo molto quotati, tant'è vero che avevamo tutti i contratti pagati. Un repertorio vario, sempre naturalmente familiare e il pubblico ci accoglieva sempre festosamente. Decidemmo di inscenare questo Christus che fu famoso in tutta Italia, e... prendendo in

diretta gestione i grandi teatri come l'Arena di Verona, La Fenice di Venezia, e tutti i teatri delle grandi città. Dopo Christus inscenammo altri lavori e andammo anche nelle Colonie, anche Tripoli, Bengasi... poi fummo in seguito anche all'isola di Malta.

(Palmi) Ricordo che seguivo il babbo e la mamma e quando il babbo e la mamma partirono una volta per la Libia e io ero piccolina e dovevo tornare in collegio, mi ricordo che erano a Napoli a recitare e rappresentavano Scampolo e l'ultimo atto della commedia, quando la mamma, che faceva la parte di Scampolo, dice: "Dov'è la Libia?", e si mette a piangere perché Tito parte per la Libia, io pensando che loro partivano e io dovevo tornare in collegio, loro partivano perché avevano questa tournée in Libia, dovevo tornare a Roma in collegio, scoppiai a piangere in un palco, allora dovettero portarmi fuori perché disturbai lo spettacolo. Perché io vedevo, mi immedesimavo tanto nella parte perché dovevo lasciare il babbo e la mamma. D'altra parte loro non volevano giustamente che io seguissi la loro carriera perché dicevano che la vita degli attori è una vita piena di sacrifici e volevano giustamente darmi un'istruzione perché dicevano, in base a tutto poi farai quello che vorrai, ma tu devi avere un titolo di studio perché i figli d'arte hanno una maggiore cultura, tante volte perché trovandosi a viaggiare con i genitori tante volte si trovano in una posizione di privilegio rispetto agli altri bambini vivendo sempre con i grandi, però non hanno la possibilità di studiare e di eseguire. Allora per me è stato il più grande sacrificio quello di doverli lasciare. Quando venivo per le vacanze erano giorni fuggevoli, però è stata una grande soddisfazione, perché più che altro da bambina io amavo la loro vita, più che recitare, perché io avevo delle parti anche da bambina, ma amavo la loro vita, la vita nomade dell'attore, la sentivo proprio tanto, perché è una specie di vocazione in un certo qual modo, pur facendo una vita poi borghese, perché, prima in collegio a Roma dalle dame inglesi a Roma, poi in alta Italia presso dei parenti, dove mi trattavano come fossi la loro figliola, ma ero lontana e pensavo a loro che giravano per l'Italia, per me quando sentivo un treno dicevo: "Il babbo e la mamma ora viaggiano, ora vanno" e io ero lì, condannata a studiare e non vedevo l'ora di raggiungerli per seguire questo ideale, proprio perché io credo che sia una cosa ereditaria, qualche cosa che uno porta nella vita. E poi non mi ha più abbandonata in un certo qual modo. E dopo il Diploma Magistrale, allora raggiunsi il babbo e la mamma in Sicilia, e allora il babbo disse: "Guarda, c'è una commedia che dobbiamo interpretare in cui ci sarebbe una parte, una parte di Giulietta e Romeo, nel Romeo e Giulietta di Shakespeare. Dico: "babbo, ma io farò una parte di questo genere?", ma no, devi farla tu... allora ho detto, dico... e l'ho fatta, insomma. Prima avevo una gran paura perché non ero abituata al... e invece poi ho preso coraggio e ho affrontato la... e ho avuto una grande soddisfazione. Allora il babbo ha detto: "Beh... allora rimani con noi"... Vedendo il pubblico che ci voleva bene, dice, meglio che... e così poi si è sviluppata la carriera teatrale.

Conduttore: Franco Parenti, si parla tanto di divertire il pubblico, ma non dovrebbe essere culturalmente impegnato anche il teatro popolare?

(Parenti) Io credo che l'opera d'arte, quando riesce veramente ad essere compiuta, è di per se stessa divertente, in quanto la conoscenza di questa opera d'arte ci arricchisce esauendosi proprio nella stessa conoscenza. Io non credo che oggi il teatro abbia dei compiti superiori a quello di essere una meravigliosa comunicazione della grande libertà creativa dell'artista.

(Palmi) Ecco il pubblico, il pubblico capisce immediatamente, guardi, l'attore che... il pubblico intelligente, soprattutto, capisce immediatamente l'attore che recita e che da tutta l'anima al personaggio che rappresenta, dall'attore invece che, magari, dice bene, m rimane freddo perché il pubblico si commuove maggiormente quando sente che l'attore è particolarmente convinto di quello che dice e soffre realmente.

(Buzzanca) Casa vuoi tu dalla tua esperienza teatrale? Mi sono chiesto. Cosa vuoi Lando, dalla tua esperienza teatrale? Vuoi che la gente nei salotti bene dice: "Ah!.. Certo Buzzanca è un attore bravissimo! Eccezionale! Non me lo sarei mai aspettato, che Buzzanca... Non mi sarei mai aspettato che Buzzanca veramente fosse così preparato, così portato... pure da aspetti che la gente dica: "Sì... simpatico... no, niente di eccezionale, simpatico..." però il divertimento, il grosso pubblico dice: "Ah!... mi sono sbracato, mi sono sbracato dalle risate per (due ore e mezzo)..."
Ho optato per la seconda versione, cioè, ho optato per il pubblico che dice: "Mi sono sbracato per due ore e mezza e se Buzzanca non è un grande attore, non me ne frega niente"

Roberto De Monticelli: Io penso che il teatro popolare debba essere un'altra cosa, debba essere un'altra cosa...

Avete ascoltato "Il quadrato senza un lato".
Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro.

Si ringraziano per i loro interventi:

Lando Buzzanca
Franco Parenti
Remigio Paone
Felice Musazzi
Toni Barlocco
Roberto de Monticelli
Mario Merola e la sua compagnia
Bianca D'Origlia
Anna Maria Palmi
Giancarlo Cobelli

Interviste di:

Roberto Agostini, Paolo Aleotti, Velio Baldassarre, Michelangelo Romano

Regia di Chiara Serino
Un programma di Franco Quadri
Presenta Velio Baldassarre

“Forse bisognerebbe non perdere di vista certi valori femminili che possono essere cancellati da certi altri atteggiamenti. Se si riesce a salvare anche questo, la dignità di una donna è valida ed è importante quanto la dignità di un uomo. Bisognerebbe sempre, però, pensare che una donna ha in sé tante altre cose che l'uomo non potrà mai avere e di cui, però, l'uomo ha bisogno.”

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

- Uomini e no. La dignità non cambia di Valeria Moriconi
- Dacia, Maricla, Deanna, Bruch, Saviana e le altre. Dichiarazione di guerra.
- Come alleviare la sofferenza di essere donna di Paolo Poli
- Il pubblico maschile giudica la scena femminista
- Amleto: simbolo unisex
- Le difficoltà di gestire il proprio testo nel pensiero di Lina Wertmüller
- Franca Valeri è l'animale donna
- Bambole in casa, donne fuori casa. Storia di una metamorfosi da Ibsen alla Muti attraverso Jane Fonda
- Un ricco guardaroba o un paio di pantaloni? Il dilemma di Rossella Falk

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Una donna vi lassa, vi scompone...una donna...cosa mai mi conviene sentire, una donna? Io certamente non vi è pericolo che per le donne abbia più che con nessuno...Non le ho mai amate, non le ho mai stimate...e ho sempre creduto che sia la donna per l'uomo un'infermità insopportabile..

La moglie è la moglie: è onesta, per bene, buona se volete...ma con tutto ciò c'è in lei qualche cosa che immiserisce... dà l'impressione di un meschino cieco, bisbetico animale...

Va' per la tua strada, in convento o se vuoi ancora sposarti prenditi un gonzo...gli uomini sani sanno troppo per bene che mostri fate di loro...e hanno detto anche che vi truccate...Dio vi ha dato una faccia e voi ve ne fate un'altra...danzate, caracollate, sussurate, date nomignoli alle creature di Dio, fate battere per ignoranza la vostra malizia....Va'...Va'....Non dirò di più...

Taci, sei donna!

Il barone non si fida delle donne?

Meglio fidarsi delle ladre!

Il teatro è per tradizione anti-femminista come possono far credere i pezzi di repertorio che avete ascoltato? I movimenti di liberazione della donna sono in marcia e perché non anche un mezzo di espressione e di comunicazione quale è il teatro? A Roma, in Campo Marzio, si è costituito con intenti di propaganda femminista già dal novembre scorso il collettivo La Maddalena. Ha cominciato con la pubblicazione di un giornale femminista e l'apertura di una libreria, e poi vi ha aggiunto anche un teatrino militante...Maricla Boggio è una delle promotrici. Come è nato questo centro?

Maricla Boggio: È nato da un'iniziativa che forse covava da tempo nella mente sia di Dacia che di tante altre persone, tra noi ci si parlava di problemi e problemi della donna, non solo a livello teatrale...il livello teatrale è semmai l'estrinsecazione di questi problemi attraverso un determinato linguaggio, però sono problemi che ci sono a tutti i livelli e attraverso tutte le possibilità di espressione che noi possiamo trovare...dal linguaggio dell'articolo di giornale al libro e quindi anche al teatro e così a una pittura, a una scultura, ecc. E allora abbiamo deciso di trovarci con tutte le altre donne che desideravano sottolineare questo loro desiderio o di influire su una realtà sociale così pesante come quella della donna attualmente e di esprimere teatralmente queste loro istanze. Abbiamo scelto per il primo spettacolo che abbiamo realizzato in questo teatro, che ci siamo costruite noi, noi stesse, era una vecchia cantina, era una tipografia molto umida, al centro di Roma, abbiamo fatto i lavori cercando addirittura di farli manualmente noi, abbiamo ritrovato questo teatro, e ne abbiamo varato il primo spettacolo, il primo spettacolo composito costituito da testi elaborati da interviste fatte a donne che si sono trovate in condizioni non particolari, ma comunque che risentono...riflettono la situazione generale delle donne, dai problemi relativi alla famiglia, al lavoro, ai figli, ai rapporti sessuali e abbiamo costituito, diciamo così, questo spettacolo composito che si articola attraverso questi pezzi questi ritratti di donne o a monologo o a dialogo o a scena o elaborati da Dacia Maraini da Edith Bruck e da me stessa.

Musica...

Rossella Falk: Nella drammaturgia è molto più facile trovare personaggi belli per uomini che non per donne...soprattutto trovo che negli ultimi tempi gli autori tifano non più per le donne, ma molto di più per gli uomini...vorrei

Natalia Ginzburg che ha scritto una commedia per delle attrici, la Buzzanca un testo adorabile scritto per me dieci o quindici anni fa e che noi abbiamo ripreso a intervalli...è stato un gran successo...

Io direi che il teatro in generale, non solo in Italia, credo che sia molto più facile trovare nei personaggi maschili belli, per le donne sono così...sfuggenti...le donne sono multiformi...poi non so..

Ascoltata Rossella Falk, torniamo al centro La Maddalena...Come è composta la compagnia?

M.B: È composta da donne, però non ci sono preclusioni per gli uomini, come appoggi diciamo di soci, e anche e soprattutto per quanto riguarda gli spettacoli. XXXX, il nostro primo spettacolo è recitato da tre donne e da tre uomini. Le donne non sono soltanto più impiegate nel ruolo di attrici o al massimo di scrittrici, ma anche in tutti quei ruoli di tipo tecnico-artistico che di solito vengono ricoperti da degli uomini come il regista, lo scenografo, il culturista qualche volta la culturista.

Musica: Donne, donne, donne, donne, donne, donne...

Paolo Poli ha tenuto per molti anni una compagnia di soli uomini

P.P: Ho fatto solo un'annata, poi per il resto sono state delle esperienze molto brevi, va be'...queste erano donne vestite da uomo...ho combinato diciamo un po' ..

Intervistatore: però la cosa era un po' provocatoria...però mi interessava dare questa esperienza...

P.P: Vuoi sapere l'anno?

Intervistatore: No. Voglio sapere il tuo giudizio sul femminismo...

P.P: Ma è così....sarebbe come se io...dal punto di vista teatrale non si è visto ancora nulla...

Qui. Centro La Maddalena. Parla un'altra esponente del collettivo, Deanna Frosini.

D.A: Noi vogliamo privilegiare il ruolo della donna nel teatro in quanto ci sembra che finora il ruolo della donna sia stato sempre secondario, non solo nel ruolo tecnico e delle prestazioni, ma parliamo della donna, essenzialmente è questo quello che conta...è la donna stessa che parla a se stessa.

Canzone: Come un ninnolo sei tu! (..)E nulla più.. Tu sei bella, sei cara e gentile, ma questo cuore è freddo ancor per te...di illusioni noi viviam...

P.P: una cosa stupenda che è una cosa che sogno di interpretare è "Donne", della Chiara Lube, come si chiama, Chiara Luce...che però è sole donne...ed era una commedia alla fine un po'... di idiozia, di un mondo chic...queste donne con problemi di uomo...ma ci mancherebbe. Ma ancora voglio vedere cosa vuol dire teatro femminista. Secondo me i programmi sono un po' come il Manifesto del Futurismo, poche commedie e molti manifesti, il Manifesto del contro dolore, contro qui, contro là...e finirono tutti a marciare, non marciare...sulle poltrone accademiche...di solito è meglio la soluzione che nasce senza neanche accorgersene, senza tanti squilli di trombe e di bandiere...e quindi di fronte a ...forse meglio le cose che nascono inserendosi in una corrente di bisogno del pubblico...io credo che da questa conclamata avvenimento della donna nei secoli ci mancherebbe altro fosse definito da...proprio nella nostra stanza teatrale se ne sente meno il dolore..

Conduttore. Qui il Centro La Maddalena. Ma i vostri spettacoli saranno presentati solo in questo teatrino d'élite o anche portati in giro in periferia?

M.B: Questo è un problema perché andare in giro vuol dire anche avere la possibilità di muoversi da un punto di vista pratico. Questo è abbastanza difficile perché significa un fatto economico che per noi sarebbe estremamente rilevante, perché, una cosa che non abbiamo ancora detto, ma il gruppo teatrale che agisce alla Maddalena non ha finanziamenti di nessun tipo tranne che quello delle quote dei soci...per cui non ci sono soldi...e allora, credo che la cosa migliore, almeno in un primo tempo, senza stare a ipotizzare il futuro, sia quello di vedere di portare il più possibile le persone qui, da noi.

Canzone Sei la mia coquetina, il solo mio ideale...che ti trascina al mar...il tuo tesoro, un dì ti sposerò...

P.P. C'è una bambina che chiede alla mamma, mamma che cos'è che distingue l'uomo dalla donna e questa mia amica, molto acculturata, parte con la storia degli ormoni, dei mutamenti sessuali...alla fine chiede: Hai capito? e la bambina: "sì mamma, ho capito: gli uomini hanno i pantaloni, le donne la sottana".

Conduttore: Qui Centro La Maddalena. Da voi chi ci recita?

M.B. Alcuni professionisti con, diciamo, delle sfumature, un po' diverse da un certo tipo di professionismo tradizionale. Ci sono moltissimi ottimi attori in giro che forse però non accetterebbero di lavorare qui intanto perché i problemi che noi tocchiamo riguardano principalmente le donne e gli uomini qui non fanno una gran bella figura, perché sono sempre dei personaggi negativi in un certo senso, non perché noi riteniamo che tutta la realtà sia così, grazie a Dio ci sono anche delle altre situazioni più felici o nelle quali si sono risolti problemi, però a noi non interessa avere queste posizioni positive, ci interessa sottolineare invece le altre

Canzone...

P.P: Già una di queste femministe mi ha detto: "vedremo se farti entrare"... dovrò farmi le analisi del sangue? Non so, la glicemia, per vedere...se una persona possa entrare...ma forse finalmente non ne avrei neanche desiderio...

Conduttore. Eccoci nel teatrino per il primo spettacolo del centro La Maddalena. Spettacolo-manifesto dell'attività del gruppo. Mara, Maria, Marianna di Dacia Maraini, Maricla Boggio ed Edith Bruck. Il pubblico sta per entrare in sala..

Spettatrice: essendo una patita di teatri e quindi qualsiasi manifestazione, espressione d'arte di questo tempo mi interessa..

Spettatrice 2: ci stiamo avvicinando ai problemi della donna, stiamo seguendo altri collettivi e quindi volevamo vedere questo spettacolo e capire di che cosa tratta il collettivo -comunista. Abbiamo cominciato a seguire...Ci interessa abbastanza.

Spettatrice: io ho trovato che il teatro femminista in questo momento sia più collegato alla politica, come fatto sociale e politica ci interessa

Intervistatore: quindi come fatto artistico non vi interessa per niente, cioè venite solo per...

Spettatrice 1: be in teatro si fa politica...mica il teatro esce male...si può permettere...l'operaia può permettersi al massimo di svenire dopo una serata del genere.

Spettatrice 2: i problemi più grossi sono proprio dell'operaia, quella vera da otto ore, non quella ministeriale da quattro ore...

Spettatrice 1: Anche se c'è questo comune denominatore che siamo donne, sfruttate, sia operaie che no, però insomma è diversa la condizione. Il fatto che siamo tutte donne, tutte sfruttate...non significa niente. Cioè è del lavoro fare...Io non so l'interesse che ha mosso

le altre a venire qui, il mio interesse...appunto, mi interessa molto l'argomento e siccome sono femminista, credo nel ruolo della donna per questo sono venuta. Purtroppo mi sembra che il pubblico che si trovi qui è un pubblico molto borghese, di intellettuali, di persone molto raffinate, che non so se sentono veramente questo problema o fingono di sentirlo. Purtroppo mi sembra che l'elemento che manca è l'elemento dell'operaia...l'operaia.

Una delle autrici: Vedere come si può gestire il proprio testo e cosa si può fare.

Intervistatore: Come mai Nanni Loy viene a vedere questo tipo di spettacolo?

Nanni Loy: Mi interessa perché condivido le idee e sono d'accordo quindi mi interessa.

Intervistatore: Cosa si aspetta da questo tipo di spettacolo?

Nanni Loy: Mi aspetto delle informazioni corrette su un problema così grande così complesso...sono sicuro che daranno perché l'iniziativa è molto giusta, da condividere in ogni senso... ..il teatro è sempre politica...loro hanno una politica e faranno un teatro certamente politico.

Estratto dallo spettacolo

.....

Applausi

.....

A mio marito quella sera diedi tutto

E poi se n'è fregato, se n'è fregato, se n'è fregato in seguito anche...

Il nome, solo il nome, è stata l'unica cosa che gli ha dato.

Cantando Il nome, il nome solo, è stata l'unica cosa che gli ha dato...

Io neanche lo volevo quando l'ho maritato, e forse avrei avuto ragione...

ma senza lavoro, senza guadagno, gliel'avrei potuto dare il latte?

.....

Ma senza lavoro, senza guadagno chi dà il latte alla bambina.

.....

Allora la bambina l'ho tenuta...adesso lavora, pavimenti, pulisce i pavimenti e guadagna allora, quando va bene, lire 1481 e centesimi 28.

Pulisce i pavimenti, tutti i giorni, due turni, 1481 e centesimi 28.

....

Il problema casa, l'asilo nido e il terreno.

Mio marito mi risponde sempre "A me non me ne frega niente de ste cose. Tanto gli altri poi fanno come gli pare",

ma se non saremo mai uniti, questa società non potrà mai cambiare.

Gli uomini, voi non ne avete idee, ma tutto il tempo lo abbiamo dato a loro...

Voce femminile: C'era uno, uno che vuoi che sia...mi ha fatto, sì...e una volta mi ha dato un bacio e questa è stata l'unica volta che ci ho provato gusto e per tutto il corpo. Anche con Antonio, i primi tempi, quando mi stringeva e non mi metteva a quattro zampe, e un'altra volta che mi toccava con un dito...

Voce maschile: Un figlio, un figlio, voglio un figlio...uno che ha tutto in regola...che vergogna, che umiliazione, ma dirò che soddisfazione! Mia moglie è incinta..fammelo vedere, fammelo vedere, fammelo vedere...cosa gli faccio vedere...

....

Voce femminile: (...) lui mi voleva sempre notte e giorno, ma quando ha visto che il figlio proprio non arrivava, è diventato una bestia. Mi sbatte sul letto con violenza....sul letto

Voce maschile: Voglio un figlio, un figlio, un figlio...

Voce femminile: Passo la vita con le gambe per aria...

Intervistatore: un xxxxx dopo lo spettacolo. Le è piaciuto?

Donna: no, no

Intervistatore: non risponde?

Donna: no, non rispondo.

Uomo: per essere fatto in questo teatro, no

Intervistatore: ma che cos'è che non va?

Uomo: sono spettacoli fatti per essere visti per persone che hanno questi problemi, io non ce li ho.

Uomo. Molto interessante.

Uomo. È davvero un teatro vero, che deve incidere, che porta una verità, che non può non far presa. È fatto per il pubblico, soprattutto.

Donna. Era ora!

Intervistatore: Sentiamo il commento di Loy?

Nanni Loy. È uno spettacolo interessantissimo, da consigliare sotto ogni riguardo...dovrebbero fare in modo di portarlo in giro se ci riescono...speriamo!

Uomo. Mah...Tropo scontato, ecco...cioè, non condivido l'impostazione politica dello spettacolo. Chiaramente si va avanti sul sociale, si attribuisce una valenza eccessiva al fattore sessuale mi sono vergognato di un po' di figa, perché da qualche parte mi son detto...

Quel dì, non è che un dì, ti portavo nel cuor, era qui fin dal Capriccio

Rossella Falk: Ci sono state donne celebri che hanno fatto onore sia all'aspetto umano sia a quello femminile in particolare. Sarah Bernhardt vestiva continuamente da uomo perché era magra, alta, allora che parte ha fatto? Ha fatto Amleto, ha fatto Le Plomb che era Napoleone, finché non vedo da noi, in Italia, le XXXXXX una sorella, una vestiva da Amleto l'altra faceva Ofelia. Non vedo dove sia tutto questo problema. Quando siamo nella convenzione. Ormai siamo una razza di formiche lavoratrici. Ogni tanto c'è un'ape regina, un fuco stupendo, ma poi per il resto che stiamo a vedere? Se c'è una differenza di sesso? Non so...

Conduttore: Un'attrice che ama i travestimenti maschili oggi è Valeria Moriconi. E non solo nelle commedie classiche che prevedono questo artificio, per esempio

in Rosencrantz e Guildenstern sono morti di Tom Stoppard ho visto incarnare uno dei due cavalieri del titolo...

Valeria Moriconi: Penso che se si parte dall'idea di scoprire prima come è il personaggio, anche vestendosi in abiti maschili, non credo sia molto difficile. Certo non si può...ci sono stati dei casi in cui delle attrici hanno fatto dei...non so, Amleto, questa è una forma particolare, legata a certi tempi del teatro, a certi periodi del teatro, a una certa forma di divismo, bella, straordinaria. Oggi sarebbe un po' più difficile, fare accettare Amleto fatto da una donna.

Intervistatore: Amleto non è che sia un uomo. È il simbolo di qualche cosa. Può benissimo essere interpretato da un uomo o da una donna.

V.M: Questo è il punto di partenza più giusto, quindi se il teatro femminista oggi pensa di far realizzare Amleto da una donna, è giusto anche che faccia questa forma di esperimento. Se mi chiedessero una cosa del genere, io personalmente non saprei cominciare, non ci proverei nemmeno.

P. Poli: quando ero bambino, ci leggevano brani di XXXX c'è un albero nella famiglia, che avverte con misteriosa influenza d'amore e rende il compimento dei doveri meno faticoso, meno duro. La donna, madre, sorella e sposa, e ci dicevano che la donna aveva familiarità nel sentimento, nell'affetto. E del resto io trovo che la donna è molto più portata alla vita pratica, ho delle amiche architetture, avvocatessine, bravissime...forse per sua preparazione attraverso tutto un andazzo di secoli, l'uomo è più portato verso la creazione poetica, l'uomo ha dei pudori che la donna non ha, perché è sempre stata mercificata, e...quindi io sono d'accordo sentimentalmente con le povere forsennate, ma siccome vengo da una città dove è sepolta Florenight Gale..... Che a modo suo, portava la lampada...Ci sono delle donne importanti come la Montessori che dice il bambino deve stare zitto, però ha abolito le pene corporali...Donne importanti ce ne sono state molte, a livello, però, privato.

Conduttore: Qualche volta anche a livello pubblico. Lina Wertmüller è una collaudata regista di cinema, teatro e televisione dal *Gian Burrasca* al film *D'amore e d'anarchia*. Ma è quasi un'eccezione. È veramente così difficile, per una donna, soprattutto in cinema, arrivare a fare la regista?

Lina Wertmüller: Effettivamente, forse ci sono state delle difficoltà, senz'altro ci sono state, ma io devo alla mia natura, molto vitalistica, vitale, così, il fatto di non averle registrate profondamente, comunque, di non essere stata completamente fermata da queste difficoltà. Il gioco per me valeva assolutamente la candela per cui mi sono completamente divertita a fare prima ancora di farmi venire dei complessi, sono riuscita a superarli. Comunque a me è andata abbastanza bene, per il momento, dico...e allora, queste difficoltà non sono state per me gravi...

Canzone. Voglia di vivere...

Lina Wertmüller: Questa del sesso può essere una difficoltà nel primo impatto con le persone. Se le persone sono persone che ti devono dare fiducia e quelle che invece devono essere comandate...a cui bisogna imporre degli ordini. Questo, nel primo impatto, effettivamente la donna, risente di un retaggio, diciamo così, c'è un po' di prevenzione...ma anche nelle donne, anche in me, voglio dire, parlo di una ragazza che voleva fare il regista, la prima cosa che...era un risolino...la cosa che tu...voglio dire, ho superato...non facendosi venire dei complessi al primo impatto tutto quanto può essere considerato come facente parte di un primo debito che deve essere pagato per fare tutto nella vita, perché anche se un ragazzo dice voglio fare il regista, non è che lui, anche lui teatrante...quindi Coraggio! Vedo tantissime donne che possono fare questo lavoro ed è solo una questione di tempo e di ottimismo e di, appunto, vitalità...fatelo e poi mi racconterete...

Canzone: *Veleno...*

Lina Wertmüller: Adesso si vuol fare di questi movimenti in cui la gente si nasconde dietro il numero del 728 tutto un modo di inventare, di capire, però credo che ormai non valga più questa discriminazione, mi sembra molto sorpassata....

Conduttore: Cosa ne pensa Franca Valeri che sta preparando un nuovo recital (..)?

Franca Valeri: Un animale molto sfaccettato, la donna. Quindi, sono infinite le situazioni. Dirò che poi molte non sono neanche cambiate...quell'atteggiamento combattivo, così detto femminista, non è che offra poi le maggiori possibilità di presa in giro perché ci sono delle sue verità, delle sue, diciamo un suo lato serio...quello credo che ci sia sempre stato in tutto, poi c'è anche quello comico...però è un atteggiamento, diciamo, un po'...non del tutto simpatico...per cui non è neanche tanto facile la presa in giro...però ci sono infinite variazioni, infinite sfumature nell'atteggiamento della donna che si prestano da calzar bene.

Conduttore: Cosa pensa del ruolo, della figura della donna nel teatro italiano di oggi?

F.V.: È una figura in prima linea, di combattimento, tranne che appunto la donna non voglia esprimere dei privilegi assoluti di tipo femminile, come ha cercato di ottenere fino a trent'anni fa...

Canzone: Voglio offrirti una bambola rosa, piccolina come te...è il regalo che forse a una rosa piccolina come te...

Estratto spettacolo

Donna: A casa mia, io avevo le idee di mio padre. Mi chiamava la sua bambola. Ero il suo gioco. Dopo sono entrata in casa tua.

Uomo: lo chiami così, il nostro matrimonio? Entrare in casa mia?

Donna: Voglio dire che sono passata dalle sue mani alle tue. E tu hai deciso, fatto, combinato, secondo il tuo gusto. E io, ancora una volta, a rispondere "sì...sì, sì..." non sempre convinta...non so...un periodo che il tuo gusto fosse mio eppure mi pareva che il mio gusto fosse un altro...non lo so...certo che la mia è stata una vita da saltimbanca...dovevo piroettare per divertirvi...tu e mio padre siete stati ingiusti. La mia nullaggine è colpa vostra.

Uomo: sei assurda, allora? non sei stata felice qui?

Donna: No. Sono stata allegra. E tu sei sempre stato gentile... e la nostra casa è stato un luogo di ricreazione. I bambini le mie bambole. Io giocavo con loro, e tu...giocavi con me.

Uomo: Bene, ora la ricreazione è finita. Ora penseremo all'educazione.

Donna: No, caro. Tu non puoi educarmi. Tu non puoi fare di me una buona moglie. Non sei l'uomo. Né io potrei educare i ragazzi. Una cosa è necessaria prima di tutto, che io ora pensi alla mia educazione e devo fare da sola. Per questo ti lascio.

Uomo: Mi lasci? Per tutto...Io ti proibisco...ma dove vuoi andare con la tua inesperienza...

Donna: Diventerò esperta.

Uomo: E noi, qui? Dimentichi il tuo sacro dovere di moglie e di madre?

Donna: io ho un dovere non meno sacro da un lato: me stessa. Prima di tutto io ho voglia di pensare a una creatura umana. Quasi tutti gli uomini ti daranno ragione, ...e le leggi, ma io non posso più ascoltare gli uomini né badare ai libri. Ho bisogno di idee mie.

Uomo: La tua idea deve essere la tua famiglia. E la tua guida la tua religione.

Donna: ora basta...la religione...io non so nulla. Sì, so le cose del pastore, ma non basta. Quando sarò sola e libera, rifletterò anche sulla religione.

Uomo: Fai discorsi puerili. Non capisci...

Donna: Cosa?

Uomo: La società nella quale vivi..

Donna: E perciò voglio vederci chiaro. Sia fatto. Io o la società.

Conduttore: Abbiamo ascoltato un brano della scena finale di Casa di Bambola, Ibsen, grande scandalo per il perbenismo borghese dell'Ottocento e bandiera per il femminismo di tutti i tempi. Anche di oggi si direbbe, visto che il dramma è tornato di moda. Il cinema ne ha tirato addirittura due edizioni in un anno, una con Jane Fonda e l'altra con Claire Bloom. In teatro, qui da noi, in questa stagione, Adriana Asti e Franca Nuti hanno lottato per esserne le protagoniste. Ce l'ha fatta la Nuti che debutterà a Febbraio al Teatro Stabile di Trieste. Franca Nuti...

Franca Nuti: Io ho visto Casa di bambola quando ero ancora nell'età...nell'interpretazione di Lilla Brignone... a parte il fatto che io sono una studiosa di Ibsen, un'appassionata di Ibsen e il mio... si è svolto sotto la stella di Ibsen in quanto credo che in Italia sia uno dei testi fatto più di frequente. Quindi a Casa di bambola sono legata, credo, dall'età di quindici anni. È una cosa che è sempre rimasta nel mio cuore....

Canzone: Tu che m'hai preso il cuore..

F.N.: E adesso che mi danno l'opportunità di interpretare il personaggio di Nora, la cosa mi trova completamente sprovvista...sembrerà un anacronismo, ma è così...ossia, tutto quello che io in questi anni ho pensato di questo personaggio, di questo testo, ha subito delle modificazioni...perché io stessa, invecchiando, ho subito delle modificazioni interiori, no? In più il mondo nel quale viviamo, che effettivamente i temi di attualità che c'erano quindici anni fa, o vent'anni fa, sono maturati fino a un certo punto, adesso si sono molto sfocati...e bisognerebbe rilevarne altri come in effetti esistono. Per esempio, questo marito così intransigente, è quasi ridicolo ai giorni nostri. Non esiste più una fede così profonda nei principi del moralismo, perché si tratta di questo, non del senso morale, che secondo me esiste ancora nell'uomo nonostante il suo atteggiamento edonistico, no?

E appunto, parlando del marito che è così insopportabile, alla mia sensibilità di adesso, e credo alla sensibilità di chiunque venga a teatro a vedere questo spettacolo oggi, deve avere, deve trovare delle giustificazioni per essere citato...e nella misura in cui l'atteggiamento di Nora, che una volta era estremamente coraggioso, essendosi la donna evoluta nel senso della responsabilità, anche questo si sfoca un po'...e quindi, io cercherei di motivare, sempre che il regista sia d'accordo, una cosa che, forse, nella tematica ibseniana è fortuita, non è voluta, no? I personaggi di Ibsen sono sempre quelli che prendono delle decisioni importanti, fanno delle cose perché nel secolo di Ibsen si sentiva la necessità di emancipare una donna. Io, invece, vorrei, sempre che Ibsen poi non mi maledica dall'aldilà, cercare di riportare la donna a una dimensione umana che forse ne è ibseniana, ma che riesce, ibsenianamente a essere inserita anche nel nostro tempo. Ossia userei di Nora l'amore, che io credo sia, non solo il sentimento indistruttibile in qualsiasi sovvertimento del mondo, dell'uomo, della scienza, io credo che l'amore sia, nonostante tutto, ancora una cosa travolgente, sconvolgente.

Canzone...A...Amore, amor...

Conduttore: La parte di Nora in Casa di bambola ha tentato anche il divismo di molte attrici. Cha ne pensano le femministe del divismo?

Deanna: Tutto il male che se ne può pensare. Ma io ho avuto dei contatti...io ho lavorato nei film, nel teatro e devo dire che ho sempre avuto dei contatti disastrosi con gli attori, non dico né le attrici né gli attori, non parlo delle dive, parlo dei divi, in generale... Gli uomini sono esattamente come le donne...sono vanitosi, prepotenti, complessati, egocentrici, sono eternamente innamorati di se stessi come la Falk...

Musica...

R. Falk: Donna elegante...Non dico che non mi abbia fatto piacere questo forte choc, ma è una cosa un po' noiosa tutto sommato una cosa molto di moda...Vediamo come è vestita la Falk...ti dirò che da qualche tempo ho pensato di un po' di uscire in mutande...aldilà dell'aria di essere sempre ben vestita...quindi vedi ho un paio di pantaloni e una maglia...voglio vedere se qualcuno dice benvestita un paio di pantaloni e una maglia...dicono ah sì va bene, un paio di pantaloni e una maglia, però se le porta la Falk è una cosa...oramai è diventata una forma di fissazione... per cui anche se mi metto un apio di bluse intorno dicono sempre ma che elegante...è una cosa che, a questo punto della mia vita, mi dà anche un po' fastidio...non vorrei passare alla storia per essere una donna elegante...non dico che qualcuno non pensi che io sia una buona attrice, ma questo elegante palcoscenico è una cosa diversa...certamente palcoscenico molto bello...lo stesso vestito, portato da un'altra persona, può avere...evidentemente, portato da me, niente di particolare, perché sono alta, perché mi muovo bene, può evidentemente fare una maggiore figura...

Infatti tutti i costumisti sono sempre molto felici di vestirmi. E allora qualsiasi cosa tanto dicono io posso portare di tutto.

Il problema non si tocca perché nemmeno ai divi tocca il problema che stiamo invece trattando noi...quindi sono due cose abbastanza diverse...si parla di teatro complessivamente per indicare il fenomeno, però, poi, il teatro è talmente svariato che non si può...credo che noi abbiamo a che fare assolutamente con altri generi di compagnie, senza considerare quelle compagnie più o meno interessanti sotto nessun tipo di punto di vista...insomma, proprio a prescindere dalla qualità e dal valore, ecc... Si tratta di fare cose diverse... quindi, se a un certo punto, viene qui una diva, definita tale, e vuol fare uno spettacolo da noi, i casi possono essere due: o la diva ha deciso di non fare più la diva, e allora ci interessa che venga a lavorare con noi oppure era una diva che ha deciso per motivi suoi, molto particolari, sue,

di venire a lavorare in uno spettacolo qui, allora ha un tornaconto particolare, perché forse è molto di moda fare uno spettacolo contestatore, protestatario, sui problemi della donna, guarda caso, non sono stati ancora tanto trattati, e allora è di nuovo ancora una diva e forse, è molto di moda fare uno spettacolo sui problemi della donna, è molto di moda, forse, di moda, molto di moda, di moda....

Sigla finale....

Avete ascoltato "Il quadrato senza un lato".

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro.

Si ringraziano per il loro intervento:

Maricla Boggio, Deanna Frosini e il Centro la Maddalena di Roma, Rossella Falk, Paolo Poli, Valeria Moricone, Lina Wertmüller, Nanni Loy, Franca Valeri, Franca Nuti

Interviste di:

Roberto Agostini, Paolo Aleotti, Margherita Di Lauro, Michelangelo Romano, Claudio Sestrieri

Ha presentato: Velio Baldassarre

Regia di Chiara Serino

Un programma di Franco Quadri

Anno I puntata 4

Scuola di recitazione

02/02/1974

Tu quanti anni hai?

Diciannove anni.

E vai mai a teatro?

No.

No.. Come mai? Cioè, è una scelta oppure non hai tempo?

Non ho tempo

Ma ti piacerebbe andarci o proprio non ti interessa?

Sì, mi piacerebbe andare.

E che cosa ti piacerebbe vedere?

Non so, un... non c'ho idea...

Ma tu invece, per esempio vai al cinema, cioè preferisci il cinema al teatro?

Sì, perché ancora non ho capito che cosa... cioè... che cosa significhi questo teatro... Cioè il cinema ci sono più adattato, cioè ci vado, ma il teatro non c'ho idea di cosa sia.

Tu quanti anni hai?

Undici

Ecco, ci sei mai andato a teatro?

Sì, una volta

Con la scuola?

No, con la mamma

Cosa sei andato a vedere?

Questo non lo ricordo

Ma ti ricordi perlomeno se ti è piaciuto?

Sì

Ti è piaciuto molto?

Molto

E vorresti tornare a teatro o no?

Io sì

Ma con la scuola non organizzano niente per andare a teatro?

Fino ad ora no

Senti, scusa, tu quanti anni hai?

Quindici

Ecco, ci vai mai a teatro?

No, quasi mai

Perché, come mai?

Nun me piace

Ma hai mai visto qualche commedia, qualche spettacolo teatrale?

Sì, in televisione

Il quadrato senza un lato

ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

- Anche per il teatro c'è una prima volta
- Un perché difficile, ovvero, la scelta di diventare attore
- I soprannomi di Rossella Falk, sue soddisfazioni e un piccolo rimpianto, dove è anche importante la testimonianza di una cugina
- Luca Ronconi: scuola sì e scuola come
- Sarah Ferrati
- "Sono pronti a farci fuori", dice Luigi Squarzina
- Cosa pensano, come soffrono, di cosa vivono le nuove leve

- Terroristi e animatori
- Giancarlo Cobelli: l'educazione a base di shock

Regia di Chiara Serino
Un programma di Franco Quadri
Presenta Velio Baldassarre

Nelle scuole italiane non si insegna che cos'è il teatro, ma chi lo vuol fare da regista o da attore frequenta spesso Accademie Drammatiche. Perché?

Siamo in un'aula della Civica Scuola del Piccolo Teatro di Milano a colloquio con allievi, vecchi e nuovi, all'indomani degli esami di ammissione ai corsi.

Mi chiamo Silvia Neve, ho sedici anni e sono iscritta al primo anno di allievi attori.

Dunque io mi ero iscritta al primo anno di liceo scientifico, ma poi mi sono ritirata perché, cioè, non trovo interessante il liceo scientifico e siccome c'è già di casa... c'è mio padre fa anche lui... è già da un po' di tempo che... fa testi per teatro, cioè, più che altro per cabaret... per cui, visto che il liceo scientifico e tanto meno un'altra scuola non mi interessava, ho deciso di venire a fare questa, visto che ero abbastanza portata.

Per diventare un attore cosa pensi sia necessario?

Questo qui è un discorso abbastanza lungo. Io mi ricordo il primo colloquio che feci col direttore della scuola Ferrante, che... cioè gli dissi che io ero molto timida, era questa cosa che mi preoccupava di più, no? E lui mi disse di non preoccuparmi affatto per questa cosa qui, perché anzi mi avrebbe aiutato fare del teatro, proprio per tramutare la timidezza in una carica estroversa per... come si dice... per fare uscire determinate cose che sentivo, no?

Mi chiamo Guido Clinghel, appunto, faccio anche l'assistenza alla regia.

Tra gli insegnamenti della scuola, qual è quello che tu ritieni il più indispensabile?

Indispensabile dal punto di vista dell'attore, dici? (Sì)

Ma direi che fondamentale è l'uso della voce e come viene fatto qua, in maniera molto scientifica, strutturale, proprio otorino-laringoiatrica direi, ed è abbastanza importante, anzi, direi, fondamentale, è la materia, per me, per un attore, più importante.

(altra persona) Per me forse questa scuola ha un solo difetto: cioè che ci sono troppi allievi e quindi è impossibile, proprio materialmente, che tutti gli insegnanti possano seguire bene queste persone. Cioè, se la scuola, idealmente, fosse composta da sei attori per ogni anno, allora potrebbe dare risultati migliori.

Sentiamo un'attrice che si è appena iscritta. Tu fai il primo anno, come ti chiami?

Mi chiamo Silvia (Dadda?) e mi sono iscritta appena adesso. Ho fatto l'esame. Mi hanno chiesto qualche domanda, appunto, perché volevo fare l'attrice. Devo specificare prima che sono straniera, sono nata in Francia e la mia madrelingua è inglese. Dunque pensavo che questo, forse, sarebbe stato un ostacolo. Invece non lo è stato perché mi hanno preso lo stesso.

Per te fare l'attrice cosa vuol dire?

Per me fare l'attrice... è una domanda un po' complicata, comunque penso che sia un mezzo più diretto per comunicare...

Io sono Francesco, ho ventisei anni e sono iscritto al primo anno Assistente alla Regia. Dunque devo dire che la cosa che mi ha colpito di più, siccome ho assistito a tutti questi esami, no?, la domanda che veniva rivolta a tutti, la prima era: "Perché hai fatto teatro?", cioè "Perché vuoi fare l'attore?", "Perché vuoi fare l'assistente alla regia ecc...". E non è mai saltato fuori, dico, quella che, a parere mio, è la prima forza che muove uno ad andare a fare un esame di ammissione per andare a fare una scuola, no?, cioè, il discorso, dico, io, personalmente, individualmente, no?, voglio fare teatro, voglio fare teatro perché mi piace. Hai capito? Perché mi piace, perché mi diverte, perché non mi alieno, penso di non alienarmi, ne sono sicuro, come ho fatto - aspetta un momento - dico, come ho fatto per quattro anni e mezzo impiegato in una banca, no? Questo è fondamentale. Ecco.

(Neve) E' proprio qui che io vorrei intervenire, perché questa è secondo me la cosa sbagliatissima di chi, opinione assolutamente personale... per me è un'illusione quella di venire a fare l'attore per non essere alienato, perché come dici tu, sei stato quattro anni in banca e hai ragione a venire a fare l'attore perché è chiaro che è molto diverso che andare a fare l'impiegato però ti assicuro che non sei tu che ti scegli l'impiego o ti scegli il lavoro da fare, ma ci sono determinate cose che hanno messo lì, e tu sei convinto che venendo a fare l'attore non ti alieni, mentre invece ti assicuro che ti alieni. Ti alieni su un palcoscenico, ti alieni, magari, con la possibilità di guadagno... (voci lontane da microfono...) infatti: un'evasione, ma finta, un'evasione illusoria che non è vera, perché in fondo si è sempre all'interno di questa società.

(Dadda) Io volevo parlare di quello... la commissione aveva chiesto un'altra domanda, appunto, aveva detto: "ti rendi conto che ci sono molti disoccupati in Italia? ...e gli attori... e c'è appunto anche molti attori che sono disoccupati. Perché vuoi fare l'attore quando sai questo?" In fin dei conti ci sono disoccupati in tutti i rami. Diciamo, se io volessi diventare medico, alla fine dei miei studi sarei stata disoccupata anch'io. Dunque preferisco, a un certo punto, scegliere qualche cosa che mi piace e essere, casomai, disoccupata in quello e non fare qualche cosa che non mi piace e essere per di più disoccupato.

(Neve) Scusami, ma disoccupato dove ti piace e disoccupato dove non ti piace, sei sempre disoccupato, per cui il problema rimane.

Ma ascoltiamo l'esperienza di un'attrice nota. Rossella Falk.

Rossella Falk: Ho avuto un inizio di carriera estremamente facile, cioè io non ho mai... cioè, non so cosa sia la gavetta. Non ho mai... non ho mai detto mai la battuta della cameriera, per intenderci, ecco.

La più importante scuola italiana di recitazione è l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'amico di Roma. Come funziona l'Accademia? Ce lo spiega il direttore, Renzo Tian.

Renzo Tian: L'Accademia ha per scopo la formazione di attori e registi per il teatro drammatico. Questo vuol dire che i due corsi principali dell'accademia sono: il corso di recitazione e il corso di regia. Si svolge un esame per questa ammissione, che consiste nella recitazione di una scena scelta dal candidato, nella recitazione di un testo poetico scelto dal candidato, e in un colloquio molto aperto, molto elastico che tende soprattutto ad accertare le attitudini, le inclinazioni, del candidato, oltre che a verificare un minimo di retroterra culturale, sempre rapportato alla cultura teatrale. Dimenticavo di dire che all'Accademia si accede per concorso, con numero limitato di posti. Il numero limitato di posti discende esclusivamente da questioni logistiche di capienza, cioè l'Accademia così come oggi è strutturata, per la mancanza di una sua sede propria, e soprattutto per la mancanza di una possibilità di vita collegiale, di vita comunitaria, è costretta a non ammettere più di venti

allievi attori all'anno e tre allievi registi all'anno. Se si pensa che, in confronto a questi posti disponibili, c'è in media una quantità di candidati che si aggira sui centocinquanta all'anno, si ha un'idea di quante persone rimangono escluse, ripeto, per ragioni esclusivamente logistiche e di capienza.

Intervistatore: Mi ha parlato di venti allievi all'anno per il corso di attore e tre per il corso di regia. Questi venti rimangono poi per tutti gli anni del corso, oppure diminuiscono?

R. Tian: *No, durante gli anni del corso c'è sempre una lieve percentuale di perdite, anche perché l'insegnamento dell'Accademia è a tempo pieno, quindi richiede una disponibilità completa e non sempre degli studenti, che spesso hanno anche impegni di studi universitari, per esempio, riescono a continuare fino... in media, dopo i tre anni, al termine dei tre anni, al diploma, arrivano tra i quattordici e i quindici studenti. Quindi ogni anno dall'Accademia escono diplomati, circa quattordici, quindici allievi attori e due o tre allievi registi.*

Intervistatore: Quanto durano questi corsi?

R. Tian: *I corsi attualmente durano tre anni. I metodi di insegnamento hanno subito una profonda evoluzione negli ultimi anni. Cioè, da un tipo di insegnamento svolto da attori e registi, per lo più giunti al termine della loro carriera, che svolgevano un insegnamento prevalentemente teorico, che si esplicava soprattutto nelle prove e poi nella recitazione di scene staccate, tratte da testi classici e moderni, siamo passati ad un tipo di insegnamento affidato ad attori e registi, quasi sempre, anzi sempre direi, in servizio teatrale, cioè attori e registi che svolgono la loro attività. Questo ha portato a un cambiamento anche dell'arco di tempo in cui si svolge l'insegnamento. Mentre prima avevamo dei docenti che svolgevano il loro insegnamento per tutta la durata dell'anno, cioè per sei, sette, otto mesi, adesso abbiamo dei cicli di insegnamento brevi e intensivi. Abbiamo cioè, un regista o un attore che per la durata di due mesi e mezzo, tre mesi, svolge il suo insegnamento a pieno tempo, e l'insegnamento si conclude quasi sempre con la messa in scena, con l'allestimento di un saggio che alle volte si trasforma in vero spettacolo. A insegnamenti di questo tipo hanno dato vita, tanto per fare qualche esempio, uomini di teatro come Luca Ronconi, come Mario Missiroli, come Giorgio Fresburger, tanto per fare dei nomi che mi vengono in mente...*

Ecco uno di questi registi insegnanti, Luca Ronconi, provare con i suoi allievi del terzo e del secondo corso, un saggio di spettacolo. Il testo è stato scritto trecentocinquanta anni fa, dall'elisabetiano Thomas Middleton, si intitola "Il gioco degli scacchi" e a per tema un conflitto tra l'Inghilterra e la Spagna. Particolare curioso, tutti i personaggi sono pezzi degli scacchi. Bianchi gli inglesi, neri gli spagnoli.

[Repertorio prove]

Io sono Mario (Granato) del terzo corso e... il lavoro che stiamo facendo adesso con Luca Ronconi è il primo lavoro che si fa in Accademia a livello... da professionista ed è un lavoro che serve anche per completare la preparazione accademica. Chiaramente è la prima volta che si lavora a livello professionistico, quindi con difficoltà, veramente, da professionista, nuove difficoltà per affrontare un personaggio che prima... la preparazione che c'è stata prima in Accademia è stata piuttosto tecnica, così... dizione, impostazione, cercare di sciogliere un po' prima...

Volponi Danilo, secondo anno. Anch'io... è il mio primo lavoro con un regista affermato e cerco di trarre tutto il beneficio possibile da questa esperienza anche se... è stato il primo che già ha sottolineato alcuni miei difetti che... purtroppo in Accademia ci sono e rimangono...

Antonello (...). Sono d'accordissimo, perché fintanto che si tratta di fare un... così, scuola o scuolotta, come si dice, di recitazione, può andare quasi tutto bene. Quando arriva un regista un po'... abbastanza grosso, un po' affermato eccetera, si vedono le carenze della nostra preparazione, anche perché non sempre gli riusciamo a stare appresso, in certe cose...

Rossella Falk: La mia non è stata una scelta, cioè non ho scelto di fare l'attrice, è stato soltanto un caso. Un giorno che ho incontrato una certa persona che poi neanche a farlo apposta era Giorgio de Lullo, tantissimi anni fa. E... conobbi così questo ragazzo, io ero con un mio amico, conobbi questo ragazzo e mi disse, dice, ma lei che cosa fa? Dico, io studio lingue. Dice, perché non va all'Accademia di Arte Drammatica e io, così con l'occhio sbarrato (...) ... che cos'è? Ma... si diventa degli attori di teatro... Ah... dico, interessante, perché dovrei andarci? Perché lei... questa è una frase che non dimenticherò mai... dice, perché lei è una bella ragazza, in Accademia sono tutte racchie... E allora, da quel momento lì, non so se lusingata dal fatto che mi avevano detto che ero una bella ragazza pensai che poteva essere una cosa singolare, strana e incominciavo ad interessarmi...

Conduttore E ora un regista. Giancarlo Cobelli. Ecco parliamo ora con Giancarlo Cobelli. Cosa ne pensa lei delle scuole di recitazione, cioè, hanno una loro utilità oggi, all'interno del teatro italiano e soprattutto non creano, per esempio, un pericolo di uniformare poi questi attori che escono da questa scuola?

G. Cobelli: *Ma c'è stato un periodo in cui sono stati uniformati, oggi però bisognerebbe un momento scindere la situazione. Se per scuola di recitazione si intende un corso di Ronconi... èssì, trovo che è interessante... o di Missiroli, èssì, è interessante.*

C'è stato un periodo in cui c'era questo pericolo della schematizzazione dell'attore, che era il periodo un pochino costiano, insomma, in cui sembravano un po' tutti Giorgi de Lulli, Rossella Falk... c'era un po' questo standard di "tanto per bene", di Rossella Falk...

Rossella Falk: C'è una mia cugina molto simpatica che dice sempre che quand'ero bambina... lo dice lei, io in effetti non ricordo assolutamente nulla... lei dice che io recitavo davanti allo specchio, che mi vestivo, facevo delle cose assurde... io non mi ricordo niente, dico la verità, ma lei insiste, non ho ragioni di dubitare che sia la verità... Comunque è stato veramente un caso, ripeto, avrei potuto fare qualsiasi cosa, però mi incuriosiva il fatto, quindi andai in Accademia. In Accademia fui ammessa addirittura seconda con la borsa di studio e feci tre anni di accademia molto bene, insomma, così, ero la migliore del corso.

G. Cobelli: *Oggi, vedendo un saggio di Ronconi dico che la scuola di recitazione va bene ed è giusta, appunto perché, mi sembra che gli attori provenendo appunto da schemi borghesi, cioè dal ceto dalla quale escono, hanno bisogno di un certo tipo di shock, perlomeno per accostarsi al teatro. E la scuola di recitazione, a questo punto lo da, quando l'attore ha la fortuna di incontrarsi dentro un Ronconi o Missiroli. Diversamente è più difficile.*

Conduttore: Parliamo con Giancarlo Cobelli delle scuole di recitazione. Servono oggi le scuole di recitazione e come devono essere intese?

G. Cobelli: *Servono, sì. Servono in quanto, a mio avviso, i cosiddetti allievi, o perlomeno coloro che si eleggono per fare gli attori, sono quasi tutti provenienti da un certo ceto, molto preciso che è la borghesia o la piccola borghesia quando non è addirittura il petrolio, va be', ma questi sono casi sporadici. A questo punto, non è che la scuola di recitazione muti o apra i loro schemi che sono piuttosto ferrei e noiosi, e risaputi e convenzionali, ma li indice se non altro a una piccola metamorfosi. Questa piccola metamorfosi è un passo avanti.*

Rossella Falk: Due soprannomi, una Panzer Falk e l'altra è Madame che è molto più gentile.

G. Cobelli: *L'attore italiano proprio per la sua disposizione fantastica, che la svolge più che altro nei luoghi più solitari e più raccolti come può essere il suo sogno nel letto o le sue fantasicherie dentro un divano, sotto vecchia abat-jour, perché stanno ancora sotto le vecchie abat-jour eccetera eccetera... questo qui potrebbe portare invece ad una evoluzione molto grossa rispetto agli attori, ad altri attori europei. Contrariamente a questo fatto però ci troviamo sempre di fronte a delle persone schematizzate. Quindi la scuola serve, a mio avviso, e dieci anni fa la pensavo diversamente, avrei detto "noo!... alle scuole!", a mio avviso serve appunto per dare se non altro una... come si può dire... un sussulto... un... uno sgomento... sia perché li mettono in calzamaglia, sia perché in alcune scuole gli dicono "fai l'albero" o "il giornale sotto il vento", non ha importanza il modo... E' orribile se volgiamo analizzare questo tipo di metodo, è orribile o non è da condividere, ma rimane uno shock. Mi sembra che l'attore italiano abbia bisogno di uno shock*

La più illustre attrice italiana, Sarah Ferrati, ha insegnato per un breve periodo all'Accademia di Roma. La sua esperienza di palcoscenico aveva portato alla scuola insegnamenti particolari

S. Ferrati: *Al primo anno io non insegnavo teatro, perché in Italia la lingua italiana non si parla. In ogni casa si parla una lingua che è un dialetto a seconda di dove siamo nati, il nostro linguaggio ricorda il paese di origine. Per cui appena si recita in italiano è come se recitassimo in una lingua straniera.*

R. Falk: *Mi imbarazza moltissimo, in questo momento sto facendo di tutto per parlare in italiano, ma non ci riesco perché sono io che parlo*

S. Ferrati: *La prima cosa che io ho fatto durante il primo anno, ho fatto studiare agli allievi testi di letteratura, romanzi, racconti dei nostri autori o per lo meno dei miei autori preferiti: Palazzeschi, Buzzati... e in questo modo gli attori hanno imparato, prima di tutto, ad esprimersi in italiano con una grande disinvoltura come se parlassero in casa loro, secondariamente hanno imparato quello che possono essere le punteggiature di un lungo periodo o di un periodo tipo Govoni [Corrado] con delle punteggiature assurde e l'attore deve sapere recitare anche con delle punteggiature assurde. Li ho messi quindi nelle condizioni che, quando al secondo anno avevano in mano un testo teatrale, si trovavano molto più a loro agio. Avevano la sensazione che fosse molto più facile recitare quel testo teatrale che non recitare quel dialogo di quel dato romanzo o quel racconto di Buzzati, dove era necessario creare del teatro in un materiale che non era stato scritto per essere recitato e che quindi bisognava recitare moltissimo per poterlo portare allo stato teatrale. Devo dire che i risultati sono stati ottimi. Io non ho continuato l'insegnamento in Accademia perché, prima di tutto, questo mi impediva di esercitare la mia professione in quanto ogni cosa che io faccio la faccio con grande passione e con senso di grande responsabilità e quindi l'insegnamento mi aveva completamente annientato come attrice... e poi anche perché i miei punti di vista circa una scuola di recitazione sono molto lontani da quella che è l'organizzazione dell'Accademia di Arte Drammatica di Roma*

Che cosa ne pensa della scuola di recitazione in genere in Italia?

S. Ferrati: *Guardi, in genere non posso parlarne perché le altre non le conosco. Posso parlare di questa di Roma. Magnifica organizzazione. Tutto molto ben fatto, tutto molto serio. Forse io faccio parte della famiglia degli attori e quindi semplifico tutto a favore del teatro. Ritengo che in una scuola di recitazione, soprattutto si deve recitare, soprattutto si deve insegnare recitazione. Non si deve disperdere troppo tempo in altre materie. Ritengo che ballare sulla punta non serve assolutamente a niente per chi deve recitare, mentre domani lezioni date da un mimo, sempre però in base a dei testi testuali teatrali, possano essere utili. Tutti abbiamo avuto bisogno di studiare. Io per anni e anni ho studiato le mie parti a piedi nudi passeggiando per casa mia a piedi nudi per imparare a camminare. Per cui sono perfettamente d'accordo sul fatto che l'attore deve anche e soprattutto imparare a muoversi. E' la cosa più difficile in palcoscenico ed è quella che si impara più tardi. Per il resto, il canto, se un allievo dimostra, attraverso degli esami che ha disposizione al canto, che è musicale, che ha una voce che può servire per una commedia musicale eccetera, allora io capisco che si faccia una selezione, che si facciano dei gruppi che studieranno il canto. Ma a un certo momento non trovo necessario farli studiare tutti canto, anche chi è stonato e chi nel canto non servirà mai per nessuna forma di spettacolo. Occorrono secondo me degli insegnanti molto importanti, che si assumano la responsabilità di aiutare i ragazzi ad entrare nel teatro, molto, molto difficile e pericoloso, in quanto la carriera difficilmente si fa in teatro. Qui veramente sarebbe necessario avere gente di primissimo ordine che avesse la possibilità di dare dei seri, importanti insegnamenti a questi ragazzi. Ritengo che oggi manca assolutamente l'elemento che possa insegnare ai giovani la possibilità di esprimersi, di suonare il loro strumento, nei vari modi in cui noi dobbiamo suonare il nostro strumento, quando vogliamo esprimerci col pubblico.*

Conduttore: E parliamo con Giancarlo Cobelli. È d'accordo con le scuole di recitazione, ma, secondo lei, si può dire che la vera scuola è quella che si fa con un regista, in fase di preparazione degli spettacoli?

G. Cobelli: *Io credo che la vera scuola sia la collaborazione, appunto tra quello che è il regista, diciamo, e gli attori, ma in un senso molto stretto, che diventa quasi massonico, che diventa quasi da setta. Io sono convinto che intorno a Peter Brook c'è un tipo di "discepolame" molto chiuso, lo si vede dai suoi spettacoli, come c'era nel Living peraltro. Quindi è chiaro che la vera scuola diventa poi un gruppo. Diventa qualcosa di forse anche troppo chiuso, ma bisogna passare attraverso questo tipo di aristocrazia per poi dilatare l'avvenimento in sé, mi sembra.*

Intervistatore: Ecco Giancarlo Cobelli, quando deve scegliere degli attori, quando li deve reclutare, come si regola?

G. Cobelli: *Eh... Sa... Il tentativo... sa... lo spasimo di un regista è di trovare tanti "cobellini", come tutti, però, siccome io non faccio scuola di recitazione perché non me la fanno fare, per ora, allora vado a cercare dei "ronconini" che hanno dei parenti con i "cobellini", o dei "missirolini" che hanno dei parenti con gli "strehlerini" e... eccetera eccetera... Cioè vado a trovare un comune denominatore che credo appartenga a tutti i registi, con un certo spasimo, e che quindi lo si ritrova dentro questi ragazzi che hanno accostato queste persone, non perché li abbiano assorbiti solo in senso paternalistico, ma perché proprio li hanno derubati, giustamente, come devono fare gli attori: derubare i registi.*

Intervistatore: Come sono le esercitazioni?

G. Cobelli: *Beh... Sono di vario tipo. Sono improvvisazioni, sono ricerche vocali, sono divertimenti, sono manifestazioni erotiche, sono azioni liberatorie. Sono un po' un conoscerci meglio, meglio nel senso che non ci sia l'attore scritturato e un regista scritturato. E' una coalizione, praticamente contro il sistema.*

Rossella Falk: Comunque, voglio dire, se quel giorno invece di incontrare Giorgio de Lullo che mi parlò di teatro, avessi incontrato... non so, un tennista che mi avesse detto: "lei che cosa fa?" dico "gioco a tennis" "ah!... perché non cerca di giocare meglio, non si impegna?... ", probabilmente sarei diventata una bravissima tennista. Non lo so...

Conduttore: Di scuole di recitazione in Italia ce ne sono più di venti. Vi diamo l'indirizzo delle principali, se a qualcuno interessa.

a Roma:
Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, via Quattro Fontane, 20
Studio di Arti Sceniche di Alessandro Fersen, via Sant'Eligio, 7/a
a Milano:
Accademia dei Filodrammatici, via dei Filodrammatici, 1

Scuola Civica d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro, corso Magenta, 63
a Bologna:
Accademia Antoniana, via Guinizelli (?), 3
a Genova:
Corso di Animazione Teatrale del Teatro Stabile, via Vagigalupo (?), 6
a Napoli:
Accademia d'Arte Drammatica, via Manzoni, 79
a Trieste:
Scuola dell'Attore di Anna Gruber, via Crispi, 4

Una scuola tutta speciale, universitaria, funziona da qualche anno a Bologna. E' l'unico istituto del nostro paese che attribuisce una laurea in arte, musica e spettacolo. Uno degli insegnanti è il regista Luigi Squarzina. Cerchiamo di capire insieme che cos'è il DAMS.

(Squarzina) Il DAMS è un tentativo, secondo me, di individuare nella facoltà di Lettere... un tentativo di vocazioni operative sempre più frequenti negli studenti. E questo modo di unificare, seppure con una grande varietà di insegnamenti, questo tipo di vocazioni, non distogliendole, ma individuandole accanto all'indirizzo propriamente letterario e storico che è proprio tradizionalmente (dell'Accademia di Arte Drammatica). Gli studenti hanno risposto in maniera crescente a questa proposta e siamo arrivati con mille e cinquecento iscrizioni quest'anno ai quattro anni di corso.

Che cosa si propone esattamente il DAMS, cioè un ragazzo che esce laureato, no?, dopo aver frequentato il corso di arte, musica e spettacolo, che cosa sarà poi in grado di fare?

(Squarzina) Beh... questo ragazzo è potenzialmente un pericolo pubblico per le strutture culturali italiane. Cioè, è preparato a vedere le insufficienze di tutte queste strutture. Nel senso che si presenta come un operatore culturale di tipo nuovo, che vuole entrare nella scuola, negli istituti, nella burocrazia, negli enti teatrali, nei giornali, nelle case editrici, nelle mostre, nei musei, nelle istituzioni concertistiche, portando una mentalità interdisciplinare e una coscienza dei problemi che non è professionale di nessuna di queste discipline. Noi non formiamo dei registi, noi non formiamo dei direttori d'orchestra, noi non formiamo dei pittori, noi non formiamo degli storici dell'arte, ma è qualche cosa di nuovo nella cultura italiana. Quindi non so cosa dire dello sbocco professionale di questi ragazzi se non che comunque non è inferiore allo sbocco che aspetta qualunque laureato in Lettere.

Entriamo nello specifico del DAMS per quello che ci interessa, cioè per il teatro. Che cosa si insegna all'interno di questo corso di laurea così particolare per quanto riguarda il teatro, per esempio, qual è la diversità con una scuola di recitazione?

(Squarzina) Noi non insegniamo a recitare, però pretendiamo, e io particolarmente insegno istituzioni di regia, penso di avere il dovere di pretendere dagli studenti un uso del corpo. C'è stata molta difficoltà al principio perché gli studenti universitari capissero e non si stupissero che la loro totalità non è soltanto... non si limita alla testa e alla voce, ma che volevamo la tridimensionalità del loro organismo in movimento, in auto-sperimentazione, allo scopo che poi essi stessi potessero in futuro far fruire altri di questa scoperta, che il corpo è la parte integrante, diciamo, della possibilità di uno studente universitario di questo tipo di materia. Però, né attori, né registi escono dal DAMS, se non potenzialmente.

Quali sono tra le altre materie, sempre per quanto riguarda il teatro, le più importanti?

(Squarzina) C'è storia dello spettacolo, evidentemente, c'è drammaturgia - addirittura c'è drammaturgia 1° e drammaturgia 2°, c'è scenografia ci sono problemi di storiografia dello spettacolo, c'è storia del cinema, c'è animazione, nel senso di pupazzi, marionette, burattini eccetera e ci sono altri insegnamenti che in questo momento magari dimentico, ma che sono solo una parte dell'insieme del DAMS che vuole essere interdisciplinare e quello che insegniamo noi dovrebbe servire anche a chi insegna, a chi va verso l'indirizzo musica o chi va verso l'indirizzo arte.

Quale sarà... quale potrà essere l'importanza di coloro che usciranno dal DAMS per il teatro italiano.

(Squarzina) Penso enorme. Penso che proprio in quanto non attori, non registi, non usciti da una scuola professionale, rappresenteranno quei quadri di cui, come si suol dire, sentiamo la mancanza, ma lo rappresenteranno secondo me con una loro autonomia e con una loro pretesa di originalità. Questi ragazzi, in fondo, non accettano le istituzioni attuali, sono pronti a farci fuori.

Ma qual è la situazione dei diplomati di una normale scuola di recitazione e il loro parere sui corsi?

Massimo Barbone e Marina Zanchi hanno terminato i loro studi all'Accademia di Roma due anni fa.

(Barbone) Dunque, io ci sono entrato nell'Accademia, penso nel sessantanove, sessantanove, settanta, naturalmente venendo da Bari, una città provinciale, una città dove uno si fa il suo particolare sogno dell'ambiente teatrale, dell'ambiente dello spettacolo in generale. Arrivo a Roma, l'impatto con la grande città, l'impatto con le esperienze nuove, con una nuova realtà... è abbastanza difficile per un provinciale inserirsi. L'anno... il periodo, diciamo, il triennio dell'Accademia è stato un... un certo periodo di tempo impegnato, positivamente, senz'altro, però c'è da dire che l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica oggi come è concepita è assolutamente inutile perché non serve assolutamente a inserire un attore diplomato nell'ambiente dello spettacolo, non da alcuna esperienza, non sblocca la eventuale crosta di timidezze o residui di... non so, rossori eccetera eccetera, che uno si porta dietro dall'infanzia, dal feto... e... Tutto questo, naturalmente, l'attore, una volta che è uscito, non ha un rapporto con qualche teatro, non ha un rapporto con una compagnia, non ha niente che lo leghi a qualcuno che possa farlo lavorare, inserirlo realmente nel mondo del lavoro. Perché, perché quest'Accademia è diventata nient'altro che un'incrostazione inutile. Tutto questo, se si vuole creare un teatro vivo e instaurare un rapporto nuovo del pubblico con l'attore è necessario buttar giù, abbattere tutti gli elementi parassitari che oggi infestano il teatro italiano.

(Zanchi) Io tutto sommato, forse perché sono capitata in anni particolarmente buoni o particolarmente vivi devo dire che sono abbastanza contenta dell'esperienza che ho fatto in Accademia, forse anche perché durante il periodo dell'Accademia io non mi sono limitata ad andare in Accademia, ma già lavoravo con dei gruppi. Lavoravo non nel senso di guadagnare, lavoravo con gruppi che agivano non so, in posti come (Blink 72) o cose di questo genere. Le famose cantine che poi non erano altro che posti dove uno andava per pura necessità, perché, così, perché lì poteva fare delle cose che diversamente non avrebbe fatto. Quindi per me i tre anni di Accademia sono stati utili, devo dire, utili anche da un punto di vista molto basso, no?, perché tutto sommato l'Accademia mi dava dalle settantacinque alle ottantamila lire al mese... Io appena arrivata a Roma pensavo di iscrivermi alla scuola di Fersen e avevo trovato un lavoro come segretaria presso un'organizzazione di... tipo servizio civile, queste cose così, e prendevo di meno di quello che avrei preso andando in Accademia a fare la studentessa. E quindi, tutto sommato, per certi aspetti, a me è convenuto di più dedicare tutta la mia giornata, ventiquattro ore su ventiquattro, a fare quello che io desideravo fare. Insomma, era come una specie di presalario universitario, un po' più ricco, anche se magari non sufficiente, però era quel tanto che a me bastava e in base al quale io ho potuto fare molte cose altrimenti non avrei potuto fare.

(Barbone) Per fare il teatro, oggi in Italia, non si può lavorare per vivere, bisogna essere gente che c'ha quattrini. Questo è un fatto proprio che io ho sperimentato di persona. Se tu c'hai i soldi, vivi tranquillo e fai il teatro come te pare e ti diverti, se non c'hai i soldi, muore. Muore tutto. Muore il rapporto attore/pubblico, muore tutto. Quindi diventi un travée dello spettacolo.

(Zanchi) Insomma stai sempre con l'acqua alla gola. Perennemente devi fare i conti...

Rossella Falk: Sono una persona molto ottimista. Cioè mi sveglio proprio la mattina e dico: "Oh!... Adesso è un nuovo giorno, vediamo che cosa succede oggi...".

Sono sempre con l'occhio, così, aperto, sbarrato sul mondo. Sono molto infantile in un certo senso. Sono molto matura da una parte, sono molto infantile dall'altra. E' questo che fa la mia personalità.

Conduttore: Dalle scuole non si esce solo attori o registi. La scuola del Piccolo Teatro di Milano programma anche un corso per animatori. Chi sono gli animatori e perché questa specializzazione? Lo abbiamo chiesto al direttore, Luigi Ferrante.

(Ferrante) Siamo stati i primi a pensarci e a istituirlo. Risale al sessantasette, da quando la scuola che fu fondata dal Piccolo Teatro è diventato un civico istituto, cioè una scuola pubblica. Eravamo partiti da un'idea... non so se definirla utopistica o di grande prospettiva, cioè quella di creare una figura nuova di attore e animatore. Cioè, capace di affrontare un discorso sul palcoscenico e anche in rapporti con società e con il teatro. E per un certo periodo di tempo abbiamo tentato di realizzarla. Poi lentamente ci siamo accorti che, anche se nella realtà questa figura nuova dell'attore e operatore e animatore sia andata affermando, per esempio nei gruppi autogestiti e nelle cooperative, all'interno della scuola era necessario settorializzare, chiarire meglio anche in senso tecnico-pedagogico il discorso. E così siamo arrivati a tre sezioni. Sempre sotto la categoria, diciamo, dell'animatore: l'animatore che si interessa soprattutto dell'allestimento scenico, assistente alla regia; l'operatore teatrale che svolge invece un discorso di promozione e di organizzazione nell'ambito del teatro; e infine l'animatore teatrale nella scuola, che si occupa di drammaturgia e di teatro per i ragazzi.

Quali sono le possibilità, poi, per un animatore di inserirsi nel mondo teatrale?

(Ferrante) Ma direi che oggi come oggi, le possibilità di un animatore sono quasi maggiori di quelle che ha un attore.

Conduttore: Parliamo ora con Giancarlo Cobelli. Prendere l'attore dalla strada direttamente secondo lei è valido?

(Cobelli) L'attore dalla strada?... E lo mettiamo dove?

Intervistatore: Sul palcoscenico.

(Cobelli) Ma, io ho visto degli attori che dal palcoscenico sono andati sulla strada... Non so...

Rossella Falk: Però ho un piccolo rimpianto. Il rimpianto, così, di non aver lottato, no? Penso che sia... che sia bello nella vita... così, lottare, conquistare qualche cosa... Io questo non l'ho mai avuto nel teatro. E... questo credo che mia abbia portata ad una mancanza assoluta di ambizione, ed è una cosa che mi secca moltissimo. Vorrei essere molto più ambiziosa, ma non riesco ad esserlo. Anche una mancanza di... curiosità nei confronti degli altri, una mancanza di invidie, una mancanza di gelosia... Non mi interessa assolutamente nulla, voglio dire, quello che fanno gli altri, sono ben felice se fanno delle cose fatte bene, sono pronta... sono molto felice di apprezzarlo. Però non ho... dentro di me, non ho nessuna spinta... Questo un po' mi spiace...

Avete ascoltato:

Il quadrato senza un lato

ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Si ringraziano per i loro interventi:

gli allievi della Civica Scuola d'Arte del Piccolo Teatro di Milano, Rossella Falk, Renzo Tian, Luca Ronconi e gli attori allievi de "Il Gioco degli Scacchi" all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Giancarlo Cobelli, Sarah Ferrati, Luigi Squarzina, Massimo Barbone, Marina Zanchi, Luigi Ferrante.

Interviste di Roberto Agostini, Paolo Aleotti, Claudio Sestieri.

Ha presentato Velio Baldassarre

Regia di Chiara Serino

Un programma di Franco Quadri

Anno I n. 5

Teatro Comico

09/02/1974

Voce 1: "Io mi annoio molto a teatro, devo dire"

Voce 2: "Io sono lì che saltello e becco la mia paga!"

Voce 3: "Però da quel punto di vista comico, il teatro non ha avuto un grande rinnovamento. Insomma... magari la rivista si è trasformata in cabaret e questo è già un bene"

Voce 1: "Io mi annoio molto a teatro, devo dire"

Voce 4: "Il gioco del teatro è un gioco che lo fa il pubblico stesso"

Voce 5: "Io sono uno spettatore molto normale che segue abbastanza la corrente"

Voce 1: "Io mi annoio molto a teatro, devo dire"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Come un comico dilettante diventa un serio professionista: la ricetta di Ugo Tognazzi

_Chi riconoscerà Federico Fellini?

_Cadute, torte in faccia e altri 1.000 modi per ridere, non esclusa la perdita della dignità illustrati da Paolo Poli

_Totò Charlot o Totò Picasso?
_Tutto quello che sa fare Franca Valeri
_Dina Galli, Rodolfo De Angelis, i fratelli De Regge, Elsa Merlini, Edoardo Spataro, il XXXXXXXX Totò, Walter Chiari, Rascel, Milva e, ancora, una premuta di Ugo Tognazzi.
_I campanelli e le suonerie in genere sono a cura di Frischi
Un programma di Franco Quadri
Regia di Chiara Serino
Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 6

Autori drammatici

16/02/1974

Voce 1: "Io vado poco a teatro. Vado poco perché, mentre dal cinema non esigo molto, cioè vado al cinema a vedere qualunque cosa, quando vado a teatro voglio che sia... insomma, vorrei che fosse molto bello"

Voce 2: "Ci vado poco per come, così, una specie di amore deluso"

Voce 3: "Ma certamente!"

Voce 4: "Non si può essere autore se non si ama anche il teatro come spettatore, ecco!"

Voce 5: "Se c'è de Filippo, scelgo De Filippo. Se c'è una commedia di Eduardo de Filippo, ci vado!"

Voce 6. "Mai. Quasi mai... perché, quando io vado a teatro, dopo 10 minuti, io non seguo assolutamente più quello che sta succedendo, ma si scatena come... a me... in me, la voglia di scrivere le mie cose. Cioè, il teatro, andare a teatro per me vuol dire mettermi nelle condizioni migliori, più tese, perché comincino, direi, a formularsi in me i germi delle opere che scriverò dopo"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Gli autori di teatro non vanno a teatro.

_Natalia Ginzburg: "5+1"

_Franco Brusati tra il Lazio e l'Africa

_Giovanni Testori: la parola e il mito

_Un dilemma di repertorio per Monica Vitti: Pirandello e poi più?

_I dubbi di Roberto Lerici dentro e fuori il teatro

_Giuliano Scabia. Appunti d'autore per un pubblico protagonista

_Coscienza, ironia, esperienza maldicenza, intelligenza e denuncia di Rodolfo Wilcock

_Il distruttore-regista secondo Renzo Rosso

_La parola a un regista: Aldo Trionfo

_L'Amleto di Testori, La commedia armoniosa di Scabia e l'amore per la parola e per il pubblico di tutti e di ciascuno.

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 7

Le dive

23/02/1974

"Gli attori sono, almeno alcuni, quelli che son lì... mi sembra che non... a me, non mi interessano. Altri che io conosco, come Tognazzi, non sono dei divi, sono della gente che lavora faticando, lottando ogni volta... Ma forse questo tipo di divismo è caratterizzato da, addirittura, un gusto che ritorna, quasi un gusto liberty, formale, tutt'al più un gusto esteriore, ma non mi pare che riguardi gli attori"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Professioni di fede contro il divismo di Monica Vitti, Mariangela Melato e Ottavia Piccolo.

_Mariangela Melato: dai Grandi Magazzini ai Tempi Moderni

_Valeria Moriconi: "Ma l'amore mio non muore"

_Anna Proclemer: dall'acqua al rogo ovvero Santa Giovanna delle Rapide

_Il fascino segreto della Compagnia dei Giovani rivelato da Rossella Falk

_Sarah Ferrati

_Anna Proclemer. La carne e il fluido.

_La donna di Priamo. Rossi drago o rossi di XXXX?

_Miti e muti del Nord

_Valentina Cortese è La Donna del Mare

_Una ricetta per gli spettatori di Manuela Kustermann: Piangerò stasera!

_“Povere, ma dive”. Come le vede Ornella Vanoni

_Anna Proclemer: “Piace a troppi” con la voce di Marilyn Monroe e la partecipazione straordinaria di Marlene Dietrich e Maria Callas

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 8

I registi

02/03/1974

"Strehler, se qualcuno le domandasse che cos'è un regista teatrale, che cosa si potrebbe rispondere?"

Strehler: "Mah... Con una boutade potrei dire: è un uomo molto infelice... insomma, questo non c'entra!"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Giorgio Strehler da vicino, di fronte e, soprattutto, insieme alla collettività.

_Il babbo della signorina Palmi e il suo amore per gli attori.

_Sulla regia. Meditazione con parole e con amore di Aldo Trionfo

_Sarah Ferrati: Il metodo Strehler dall'interno

_Anna Proclemer. Del bisogno di sentirsi amata.

_Un buon accordo tra regista e attrice. Storia vissuta di Mario Missiroli e Anna Maria Guarnieri

_Come si impara a distinguere un caffè da una Coca-Cola attraverso il metodo Visconti nell'interpretazione di Mariangela Melato.

_Rodolfo Wilcock non è d'accordo

_Chi vorrebbe cambiarsi in Wolfgang Amadeus Mozart?

_Con la partecipazione di Milva, Ornella Vanoni e Monica Vitti. Non partecipa alla trasmissione Rossella Falk

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I N. 9

L'avanguardia

09/03/1974

"Certo, nell'ambiente chi veniva a vederci era molto, molto...così, molto curioso nel vedere chissà che cosa accade, che cosa fanno là, finché è diventato di moda e ormai la cantina può essere più importante di un grande teatro. Ma a quell'epoca lì, io penso, forse per l'avanguardia, per il teatro, è stato veramente un grande vantaggio sul teatro che c'è oggi giorno".

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Mario Ricci. L'ABC dell'avanguardia.

_Memé Perlini rifiuta la parola ovvero i sogni dell'alba trasformati in oggetti per il pubblico della sera.

_L'importanza della parola è una parola ad alta importanza

_Niente feste: siamo Marxist! Giuliano Vasilicò cede la parola a Fabio Gamma. Racconto di una riuscita operazione chirurgica a teatro.

_Tutto quello che piace a Lina Wertmüller: tutto in disordine e niente fuori posto.

_Il pensiero di Rossella Falk sull'avanguardia

_Torino, la Calabria e un autore tedesco per la regia di Carlo Cecchi

_Apocalisse di Carmelo Bene

_Il Camion di Carlo Quartucci

_Il teatro La fede è perduto, ma Giancarlo Nanni conserva la fede nel teatro

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 10

Teatro e cinema

16/03/1974

"La prima volta che ho andato a vedere il cinema parlato, che è del mille e quando...dunque...ci avevo 14 anni, ne avevo io, quando che sono andato a vedere al teatro di Margherita a Bari che si vedeva...tanto....Bellissima! Poi sono andato ad Altamura ché io ho girato, ho andato anche ad Altamura a vedere questo cinema parlato."

Intervistatore: "E qual è l'ultimo spettacolo che ha visto lei?"

"E be'...l'ultimo spettacolo ho andato a vedere La Gioconda, ho andato a vedere anco un varietà, e Barbiere di Soviglia, ho andato a vedere anco...come si chiama?...oppure...anche...molto bellissime.... Adesso non ho visto più niente perché non posso andare perché, per il fatto, come ripeto, che non posso allontanarmi da casa mia..."

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Scelte del pubblico tra cinema e teatro

_Giorgio Strehler: il posto di combattimento per uomo di spettacolo

_Maturità e sublimazioni di Vittorio Gassman

_Giancarlo Cobelli. Viaggio di una cinepresa attraverso il buco della serratura

_Con Valerio Zurlin nel teatro di posa e di prosa

_Franco Brusati. La libertà è in ogni luogo

_Come Lina Wertmüller, senza piacersi mai, cerca di piacere di più

_Chi riporterà in teatro Ugo Tognazzi, uomo di oggi?

_Le mancate occasioni di Rossella Falk

_Con Monica Vitti dall'alienazione al comico attraverso la normalità.

_Mariangela Melato e Ottavia Piccolo. Autoritratti su telone.

_e ancora, e sempre, il piacere del pubblico

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 11

Radiografia di una città

23/03/1974

-Le piace il teatro?

-No.

-Come mai?

-Eh, perché non c'ho passione

-E che cosa le piace per esempio?

-Mi piace il calcio, il cinema qualche volta...

Il quadrato senza un lato

ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Teatro boom a Firenze dopo un lungo sonno

_Le avventure casalinghe di Wanda Pasquini, benefattrice in vernacolo

_Diecimila minorenni a teatro senza il provveditore

_Prato, ovvero una nuova capitale con mentalità aziendale

_Marisa Fabbri alla ricerca dello "spazio perduto"

_Città, provincia, regione: decentramento che passione

_Nelle fabbriche con "Ingiustizia assoluta". Come da una delusione può nascere una compagnia e un nuovo circuito: il gruppo della Rocca.

_Roberto Guicciardini, regista e mediatore

_La contestazione del gruppo Ufo attraverso la strategia del gonfiabile

_Dove, tra le voci del pubblico, si ascolta anche qualcuno che a teatro non c'è mai stato.

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 12

Teatro e musica

30/03/1974

"Fondamentalmente io amo le canzoni d'amore. Io, ieri sera, guardavo e c'erano tre-quattro ragazzi giovani che si tenevano per mano mentre cantavano le mie canzoni dolci, sentimentali...quindi è una cosa meravigliosa, quella, il modo di arrivare al pubblico, non le pare?"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Milly sempre in scena: sempre sola con le sue canzoni di ironia e d'amore

_Le tappe di Laura Betti e le toppe non sempre di Laura Betti

_Breve storia di Ornella Vanoni con il dilemma di un vibrato caprino scomparso o di un pubblico conquistato al vibrato caprino

_Situazione nazionale degli attori cantanti a cura di Filippo Crivelli

_Quando le signore si azzuffano. Bertold Brecht per molte voci

_Della box per la Betti, del pesce per Milly, dei modelli per Milva

_Nogara (???) della domenica

_Raspani Dandolo: i laureandi e l'amore da Eschilo ai giorni nostri

_I conti e il canto di Maria Monti

_Poche parole e molta musica di Fiorenzo Carpi e Gino Negri dove tra le canzoni vecchi e nuove non manca qualche improvvisazione d'attore

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 13

L'avanspettacolo

06/04/1974

Voce 1: "Da quando c'è la televisione, mi basta...dello spettacolo, mi parlano alla televisione"

Intervistatore: "Ma prima della televisione, invece, sarà andato a vedere qualche spettacolo?"

Voce 1: "In gioventù andavo tutte le domeniche. Allora c'erano i cinema-varietà che era l'avanspettacolo che mi piaceva molto. Tanti artisti bravi che, allora, mi piaceva molto andarci perché erano molto comici. A me, mi piace molto lo spettacolo comico...A parte che facevano delle matte risate: uno usciva dal cinema veramente contento. Adesso, purtroppo, sono tutti spettacoli, tutti diversi da quello che erano una volta...Una volta era un altro modo di ridere, di sentire la comicità. Adesso, certe comicità che, proprio, non mi fanno ridere per niente.

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Luce sulla ribalta. Prima parte di una breve storia dell'avanspettacolo. Come era e da chi era fatto.

_Le stelle del varietà. Scavalca montagne e divini passi

_Vocazioni della Vandissima. Dove si apprende che più si scende e più si diventa grandi

_Gli esami lampo di Ugo Tognazzi

_Con il comico Alfredo Adami a Trieste nel vivaio delle Belledonne

_XXXXXXXXXXXXXXXXXgrafia. Storia di fame, di vernice, canottiere e coltelli

_Quando uno spettacolo si pagava in natura

_Eravamo cinque fratelli. Racconto di un Maggio da Dante a un piatto Beniamino.
_Quando il verbo stupire era proibito dalla censura
_Una folla di incontentabili ovvero il pubblico dell'avanspettacolo. Con le voci di Macario, Guido Oriento, Tina De Mola, Nino Taranto, Peppino De Filippo, qualche canzone napoletana e una poesia di Totò
Un programma di Franco Quadri
Regia di Chiara Serino
Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 14

L'avanspettacolo II

20/04/1974

Intervistatore: "Adami, è morto l'avanspettacolo?"

Adami. "È morto. La prima cosa dipende, è dipeso, dalla televisione perché, naturalmente, non c'erano più elementi per formare avanspettacolo".

Intervistatore: "È morto, secondo lei, l'avanspettacolo?"

Voce 2 femminile: "Ma morta...qui fanno morire tutto! Anche la rivista è morta, ma è morta non per il pubblico, ma per il nostro ambiente che, forse, non ci credeva più o forse, anche, le dirò che costava e costerebbe troppo".

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Pochi soldi per vedere in palcoscenico qualche ragazza poco vestita. Intenzioni, motivazioni e soddisfazioni dello spogliarello

_Come si sbarca il lunario presentando le ragazze che si svestono

_Le allegre XXXXXXXXXX. Sull'arte dell'avanspettacolo di Maria Grazia Buccella ovvero come ci si documenta divertendosi

_Una serata all'Ambra Jovinelli dalla parte di chi fa lo spettacolo e dalla parte di chi lo vede

_Provincia amara per Tamara ovvero chi non si spoglia è perduto.

Con la partecipazione di Vanda Osiris, ultima soubrette della grande rivista, e di O'Brian (?), ultima star dell'avanspettacolo.

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 15

Il Cabaret

27/04/1974

"Il cabaret è come il Chianti che, una volta, quando era coltivato da pochi appassionati, era un vino eccellente e che adesso, invece, dato che produce milioni di bottiglie che vengono esportate, non si sa più dove sia il vero Chianti e dove ci sia altro vino etichettato così. E la stessa cosa succede con il Cabaret. Il Cabaret ha dei precedenti storici deliziosi legati a gente che, per quei tempi, era gente soprattutto coraggiosa..."

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Dai Carnet de I Gobbi a Il risotto impegnato al Frascati in XXXXXX di oggi passa in rassegna il cabaret attraverso gli interventi, i ricordi, l'interpretazione di Franco Nibbia, ma per XXXXXX il cabaret è un'altra cosa.

_Nonno povero e nipote ricco. Montesano scopre il precedente dell'avanspettacolo. La Buccella, che questi problemi non se li pone, scopre di avere un fisico diverso.

_Da un martire della legge Ponte a un cantastorie che si sente giusto: Gino Levi con un filo di voce

_Con la "C" o con la "K": etimologia discussa del Cabaret da una cameretta semibuia alle tradizioni di Berlino o di Parigi

_I gatti di Vico dei Miracoli. Come perdere per strada 24 donne

_Bambini, merli, quinterno e vilipendio. Dove, dalle opinioni del pubblico, si apprende che la cantina romana non è quella milanese e che il cabaret è diverso dal romanzo.

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 16

La lirica I

04/05/1974

"Io, quando entro in palcoscenico, è come una forma medianica. Cioè, si acquista una dimensione. Non si è nello stato normale... Io, tante volte, per esempio, ho avuto la sensazione, mentre allungo una mano, di sentire qualcosa che esce dai polpastrelli, dalle dita, come un fluido, un qualcosa che va. E io capisco molto il pubblico, lo sento, quando si fa questo inizio assoluto....Ed ho l'impressione come se, tutto il pubblico, fosse piegato sui miei attacchi"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_I logginisti. Vita, morte e miracoli del logginista in sede e in trasferta.

_Ma cos'è questa crisi? Se lo chiedono Mirella Freni, Magda Olivero, Lucia Valentini Terrani

_Massimo Bongianchino: "Breve storia del teatro lirico. Dalla corte al privato allo Stato".

_L'elevazione dello spirito ovvero Fiorenza Cossotto.

_L'importanza del cuore ovvero Maria Caniglia

_Il regista in angustia: Mario Missiroli

_Enrico Job. Breve storia della scenografia dal cartone alla regia

_Come Cathy Barberian non rompe col passato vivendo nel presente e cantandolo tutto

_Del Monaco a cavallo nel quale si dimostra che non è eccezionale una lunga carriera, ma è eccezionale l'importanza della provincia

_Giorgio Gaslini ovvero i costi della povertà dove si impara che, per guadagnare spazio, è anche utile rinunciare agli elefanti

Un programma di Franco Quadri
Regia di Chiara Serino
Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 17

La lirica II

11/05/1974

"Perché non ritornare a un tipo di teatro povero musicale? A un tipo di teatro dove ci siano i giovani a cantare, dove non ci siano i divi, dove non ci siano i divi, dove non ci siano gli elefanti in scena, dove non ci siano le scene di cartone a milioni alla volta, dove non ci siano i direttori divi, dove non ci siano le orchestre di cento persone. Tutto questo si può fare perché esistono i giovani e i giovani possono lavorare con una dignità professionale, con una dignità economica, ma senza approfittare del sistema come fa il sistema stesso". (Giorgio Gaslini)

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

- _Giorgio Gaslini sul prato, in piazza, al circo e dappertutto, ma senza divi
- _Le scelte di Silvano Bussotti. Regrettare, comporre o contestare, ma a patto d'essere in crac
- _Il teatro non è da bruciare. Pensieri e massime di Cathy Barberian
- _Mirella Freni contro la rottura delle corde vocali
- _Luciano Berio crede che tutto si possa fare, ma a patto di sapere di poterlo fare
- _Carlo Fraiese crede che niente si possa fare finché nessuno fa niente per poter fare qualcosa.
- _Dirigere, diffondere e divertire: Marcello Panni
- _Fiorenza Cossotto: tanti cuoricini, poca dodecafonia e rumore quanto basta.
- _<<Maestro Bongianchino, crede che sia possibile fare qualcosa di nuovo?>>

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 18

dedicato a Luca Ronconi

18/05/1974

"Oggi proprio il teatro non è più un fatto naturale, non è più una specie di incontro spontaneo, collettivo, senza interrogativi e senza problemi. Qualsiasi spettacolo è una capriola, qualsiasi spettacolo è una specie di masturbazione, qualsiasi spettacolo è un tentativo di dire qualche..., di servirsi di un testo per dire qualche altra cosa, no?"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

- _Dedicato a Luca Ronconi. Ovvero lo spettacolo, il barocco, la libertà e altre cose impossibili e possibilissime
- _Quando un lunatico, XXXXXX Fantoni, lavora con un altro lunatico
- _Dove si evoca l'irripetibile esperienza e il coinvolgimento di Edmondo Albin
- _Mariangela Melato e poi, ancora, Mariangela Melato
- _Capire o non capire? Marisa Fabbri nutre fiducia
- _Mariangela Melato e poi, ancora, Mariangela Melato
- _Uno scultore alle corte con la polizia svizzera: Arnaldo Pomodoro
- _Un oggetto può recitare? Risponde Enrico Job
- _Orazio Costa. La scuola, il barocco, la parola, il cartone animato e ancora, e sempre, la parola
- _Ipotesi di un dopo boom ovvero dedicato a Luca Ronconi

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 19

Numero-Inchiesta su Bertold Brecht

25/05/1974

"Autore di consumo, Bertold Brecht...è terribile sentirlo dire! Purtroppo, lo è quasi diventato, ma non lo è. Lui ha una grande forza. Lui è il poeta del popolo e, come poeta del popolo, è il poeta della dialettica, del progresso e quindi.....Certo, di lui si è fatto anche un oggetto di consumo, oggi, forse perché il discorso Brecht si è arrestato qualche anno fa.."

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

- _Un numero inchiesta.
- _Dopo Strehler nel continente Brecht. Denuncia o consumo
- _I conti tornano sempre quando i consuntivi di uno spettacolo brechtiano sono a cura di Ivo Chiesa
- _Secondo Aldo Trionfo il consumatore di pane non è diverso dal consumatore di Brecht
- _Brecht-profeta e Brecht-uomo di teatro nel pensiero del critico Moscati e nelle realizzazioni del demiurgo Giorgio Strehler
- _Con Squarzina e i suoi figli nel Caucaso
- _Brecht in strada e in piazza con il pubblico protagonista. Previsioni di Ronconi interpretate da Marisa Fabbri

_Lo scrittore dei poveri riservato ai ricchi, ma Dario Fo non la pensa così
_Con le opinioni del pubblico, brani da Brecht e la voce di Gisella Mai

Un programma di Franco Quadri
Regia di Chiara Serino
Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 20

Operazione Ramiseto

01/06/1974

Intervistatore: "Signora, senta, scusi....c'è mai stato teatro qua a Ramiseto?"

Signora: "No...."

Intervistatore: "Mai visto? Mai visto teatro, signora, qui nel paese?"

Signora: "No, guardi. Assolutamente. Mai!"

Intervistatore: "E che idea ce ne ha lei, del teatro?"

Signora: "Ah, io non lo so....Non ho la più pallida idea perché non ne ho mai visti...perciò..."

Intervistatore: "16:30 di un martedì di maggio. Giuliano Scabia e i suoi studenti del DAMS sono sbarcati a Ramiseto, un Comune dell'alto Reggiano, dell'Appennino Tosco-Emiliano, per portare qui la loro ricerca teatrale"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Con Giuliano Scabia e i suoi studenti a proporre e cercare il teatro popolare nei paesi dell'Emilia. Un esempio di animazione.
_Un sindaco, Paolina e altri bambini e tutti gli abitanti del paese fanno un esperimento con canti e rime, pifferi e tarantella
_Viaggio di un Gorilla dal XXXXXXXXX a Ramiseto. Per le strade, in biblioteca, nelle stalle insieme al Gorilla, per riscoprire delle cose e inventarne delle altre.

Un programma di Franco Quadri
Realizzato da Claudio Sestrieri
Regia di Chiara Serino
Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 21

Gruppi spontanei

08/06/1974

"Da un certo punto di vista. Le statistiche oggi conforterebbero a pensare che il teatro sia in ascesa, che ha ottenuto risultati maggiori che in anni passati, quindi, apparentemente, un discorso sul teatro, non dico che si imponga, ma appare molto logico e ragionevole. Io credo che sia sempre abbastanza azzardato e abbastanza incongruo, però quel tanto che si attaglia al teatro -che poi, tutto sommato, è una cosa, è e deve essere una cosa inutile, come tutti i giochi e soprattutto i giochi d'arte". [Cappello uguale a prima puntata del 12/01/1974]

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Sull'arte del gioco. Prefazione a cura di Vittorio Gassmann
_Come si può nascere durante un festival pop e crescere, poi, fra un happening (????) e l'altro
_Trasformazione. Da dilettanti-dilettantici a dilettanti-impegnati
_Paesaggio del Canavese ovvero teatro a Fiaverano con il sindaco, la banda, le majorettes, i cioccolatini e gli altri tipici prodotti locali e un regista peruviano
_Cantù. Storia di un teatro nato nei Cantieri dei Canterani e di altri mobili lombardi, vissuto dai canturini e da altri lombardi, sopravvissuto anche contro Cantù, per amore di cantù e altre ragioni
_Post-scriptum. Sulla nobiltà di un gioco a cura di Vittorio Gassmann

Un programma di Franco Quadri
Presenta Velio Baldassarre

Anno I n. 22

Il circo

22/06/1974

Io reciterei solo nel circo. E' uno spazio talmente incantevole, lo spazio del circo. Questo anche proproiti senza... magari in maschera, ma poi il trucco è molto meno forte che quando sei al riparo in teatro. Sei talmente esposto, che se proprio non sei una creatura che ha vissuto una vita... perlomeno sinceramente, ecco, salta fuori tutto. Sei veramente... quello che sei.

Il quadrato senza un lato

ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il sommario di questa settimana:

_Breve e nuova visita a uno spettacolo antico: il circo
_Vita di Liana, donna del circo fin da quando il suo nome era Lacrima e altre storie di grandi famiglie
_Una singolare trasformazione, ovvero: come si può abbandonare l'arte dei fornelli per diventare domatori di belve
_Un passettino dopo l'altro per un applauso in più
_Padri e figli, lo spettacolo continua
_Dei doveri dell'animale e dei doveri dell'amministratore

_Con Federico al circo
_Panterotti e panterini e altri trecento che poi sono come novecento
_Cosa si è fatto per la scuola e cosa si può fare per le pensioni
_Dove Paolo Aleotti cerca di capire Liana Orfei
Un programma di Franco Quadri
Regia di Chiara Serino
Presenta Belio Baldassarre

Anno I n. 23

Ritratto di un'attrice: Valentina Cortese

29/06/1974

"Volete sapere che cosa è Valentina? Questa Valentina fa nei XXXXXXXXX e si porta addosso questa antica patina di divismo?...Mi piace prendermi in giro, eh? Questo cliché di decadentismo? Questa pazzia? Questa farfalla? Questa Valentina?....

Aspetta, mi viene in mente, mi vengono in mente dei versi che un mio carissimo amico una volta ha scritto di me, molto divertenti....aspetta, fammi pensare...

Questa Valentina, collo metafisico, orecchio surreale, nasino da XXXXX, azioni magnificamente neutrali. Ti sei compinto di questa Circe, questa Monna, questa Vale, rullo dei secoli in decomposizione"

Sigla

Il quadrato senza un lato.

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Il numero di questa settimana:

_Ritratto di un'attrice: Valentina Cortese

Un programma di Franco Quadri

Regia di Chiara Serino

Presenta Velio Baldassarre

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Anno II, n. 13 10/05/1975

Le rubriche di questa settimana:

- _ Laura Betti, corrispondente e fidanzata completamente femminista e le alte paghe
- _ Gli anni '50 di Cole Porter per Luigi Proietti 1975, di fronte al problema del "che fare"?
- _ Il quiz della settimana: boom del vecchio o del nuovo?
- _ Dove nel ritratto di Proietti fanno la comparsa i marziani del sabato sera
- _ Squarzina alla regia tra "lavoro su" e "lavoro con"
- _ Un esempio del linguaggio dei gatti secondo Maria Teresa Albani, autrice, attrice, regista totale
- _ Le canzoni del Cerchio di gesso del Caucaso
- _ Con molti interventi nel senso della ricerca e una personale conclusione di Wanda Osiris

Si ringraziano per i loro interventi: Luigi Proietti, Luigi Squarzina, Maria Teresa Albani, il Teatro Stabile di Genova con le canzoni del Cerchio di gesso del Caucaso, musiche di Paul Dessau, a cura di Dorian Saraceno.

Avete ascoltato anche le voci di: Laurence Olivier, Wanda Osiris, Paolo Stoppa, Valeria Moriconi, Tinto Brass, Monica Vitti, Dorella Freni, Roberto Guicciardini, Enrico Maria Salerno, Umberto Orsini, Carmelo Bene, Marisa Fabbri, Anna Proclemer, Vittorio Gassman, Valentina Cortese, Renzo Ricci.

Interviste di: Maurizio Giannurso e Claudio Sestieri

Laura Betti ha risposto alla corrispondenza.

Le lettere vanno indirizzate a:

Rai Radio Televisione Italiana

Redazione de Il quadrato senza un lato

Viale Mazzini, 14 Roma

Sabato prossimo risponderà Carmelo Bene.

Un programma di Franco Quadri

Allestimento di Giovanni Lombardo Radice

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Anno II, n. 14 17/05/1975

Le rubriche di questa settimana:

- _ Le due passioni di Mina Mezzadri, regista civile
- _ Il quiz della settimana: riuscirà oggi Giorgio Gaber a volare?
- _ Come Remondi e Caporossi, partendo da uno stabile pericolante e dalla Facoltà di Architettura arrivarono alle macchine inutili dello spettacolo dell'anno: ritratto di due attori non attori
- _ Dove grazie anche a qualche testimonianza dell'anno scorso si innesta un discorso sugli esperimenti vecchi e sulle riscoperte nuove
- _ Carmelo Bene, elogio dell'inutilità
- _ La Duse secondo Luchino
- _ Aspettando il suo ultimo bacio e la sua ultima parola, ovvero Irma Drammatica, Wanda Capodaglio, Paolo Poli: "Uno per tre, mamma".

Un programma di Franco Quadri

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Anno II, n. 15 24/05/1975

Le rubriche di questa settimana:

- _ Ritratto di Glauco Mauri che da attore e regista ricorda, quando debuttante, davanti ai mostri sacri si metteva li occhiali
- _ Anche Laura Betti, nella sua posta, disserta di maestri. Battendosi con le voci di Strehler e di Visconti
- _ Dove si apprende che Mauri sta a Benassi, come Cimabue a Giotto
- _ Quando il direttore plasmava col sistema della dolcezza
- _ A ritroso nel teatro all'italiana, sottobraccio alla compagnia D'Origlia-Palmi
- _ Il quiz della settimana: chi è l'attrice dai molti aggettivi?
- _ Due Molière per due traduttori
- _ A proposito del partito: Mario Missiroli come Franti del Libro Cuore, contro i cavalieri del santo sepolcro della critica, pardon, della "predica" teatrale

Con la partecipazione straordinaria di Greta Garbo

Un programma di Franco Quadri

Allestimento di Giovanni Lombardi Radice

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Anno II, n. 16 31/05/1975

Le rubriche di questa settimana:

- _ Carmelo Bene: esibizionismo e timidezza
- _ Un Tram che si chiama Teatro Stabile: autoanalisi di Aldo Trionfo
- _ Petrolini dal vero e per mediazione di Fiorentini
- _ Ritratto d'attrice, Rosabianca Scerrino si confessa disoccupata, ladra e complice e critica le mogli altrui, rimpiange la gloria con Carmelo e con Ronconi, e sogna di tornare in teatro con Carmelo o con Ronconi
- _ Quando la statura era un handicap. Anche Gassman ricorda
- _ Storia e funzione della rivista per una brutta signora

Un programma di Franco Quadri

Allestimento di Giovanni Lombardi Radice

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Anno II, n. 17 7/06/1975

Il numero di questa settimana è interamente dedicato a Nancy, decimo festival mondiale del teatro.

- _ Cinquanta troupes d'avanguardia, venti spettacoli al giorno, centosessantamila spettatori e centinaia di migliaia di chilometri di ricerca
- _ Un Gorilla da Bologna con tradizione
- _ Il tema della tortura e il teatro Pairò di Buenos Aires
- _ Uno spettacolo per diciotto persone e la musica nei campi di sterminio
- _ Le avventure di quattro gruppi italiani a Nancy alle prese col successo, con una "steak au poivre" e con delle storie di giardinaggio
- _ Quando Adamo ed Eva diventano caso
- _ Canzoni, parole, voci da Argentina, Brasile, Polonia, Cecoslovacchia, Stati Uniti, Inghilterra eccetera eccetera eccetera

Un programma di Franco Quadri

Regia di Claudio Sestieri

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Anno II, n. 18 14/06/1975

Le rubriche di questa settimana:

- _ Ritratto d'attrice: Pamela Villoresi, apprendistato dentro e fuori la nevrosi. Prima e dopo la TV
- _ Dove fa capolino anche la voce, non impositiva, di Strehler
- _ Sarah Ferrati: pane, salame e lacrime
- _ Il quiz della settimana: le risposte della sua posta, Laura Betti le scrive lei o se le fa scrivere?
- _ Quando il teatro è lavoro sul corpo. Camminando a testa in giù col Teatro Tascabile di Bergamo
- _ Le canzoni di femminilità con Paolo Poli

Un programma di Franco Quadri

Regia di Claudio Sestieri

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Le rubriche di questa settimana:

- _ La posta di Carmelo Bene, tra la parrocchia, i fans, gli amanti (del teatro) e un'anziana ammiratrice
- _ Omaggio a Wanda Capodaglio
- _ Dodici anni fa con Luchino Visconti a tavolino
- _ I distacchi del dottor Sistema nella versione delle Cantine Romane
- _ Memè Perlini sulla strada dei quartieri alti
- _ Quando il pubblico capisce che non bisogna capire
- _ Le canzoni di Milly in "canzoni come costume, canzoni come civiltà".

Un programma di Franco Quadri

Regia di Claudio Sestieri

Il quadrato senza un lato**Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro****Anno II, n. 20****5/07/1975**

Le rubriche di questa settimana:

- _ La posta di Laura Betti: contro certe colleghe, ma anche contro i critici. Con il sostegno di Valentina Cortese.
- _ Ritratto d'attrice: come Anna Maria Guarnieri, alle prese con una feroce signorina dei grandi magazzini, un regista mamma, le mani di Zeffirelli, e i metodi liberatori di Missiroli riuscì, nonostante tutto, e grazie anche al caso, a trionfare nella professione
- _ I documenti del Quadrato: processo per aborto, cronache dal caso Chevalier
- _ Con Ornella e Rossella, Ottavia, Mariangela e Mariagrazia felici
- _ Dal Bread & Puppet con calore, ovvero un italiano alla corte del Re dei pupazzi
- _ Ricordi di Tino Buazzelli con le musiche di Chill of the Night

Un programma di Franco Quadri

Regia di Claudio Sestieri

Il quadrato senza un lato**Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro****Anno II, n. 21****12/07/1975**

Le rubriche di questa settimana:

- _ Tre donne intorno a Carmelo non venute, un'altra tornata di posta
- _ Ritratto di Mariano Rigillo, ovvero Napoli notte e giorno, ovvero la consapevolezza dell'anima Napoletana, ovvero come si porta la bandiera del sud
- _ Dove con Tamara e le altre, si disserta anche della vanità dell'attore
- _ Teatro registrato, con le donne di Gramsci al Teatro della Maddalena per una analisi documentaria della strumentalizzazione che anche un uomo politico avanzato può fare della sua compagna
- _ Su e giù la maschera della Comunità
- _ Il quiz della settimana: chi ama il sud?

Un programma di Franco Quadri

Regia di Claudio Sestieri

Il quadrato senza un lato**Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro****Anno II, n. 22****19/07/1975**

Le rubriche di questa settimana:

- _ Laura Betti, tra una lettera e l'altra, scende nelle cantine, senza dimenticare il sesso
- _ Ritratto d'attore: Alberto Lionello, ovvero come si vende teatro
- _ Offerte contaminate e no al signor Bilba
- _ Un arbitro alla mercé degli spettatori e di se stesso ne "La Partita" di Giorgio Pressburger
- _ Rita Corradini, costumista, scenografa in odore di stravaganza dal Paese delle Meraviglie, alla corte dei sette Nanni
- _ Dove si parla anche i cani randagi e si spiega il modo di salvarli sopprimendoli

Un programma di Franco Quadri

Regia di Claudio Sestieri

Il quadrato senza un lato**Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro****Anno II, n. 23****26/07/1975**

Le rubriche di questa settimana:

- _ Ritratto di un debuttante: Massimo Ranieri alla terza svolta. Grato a Gesù Bambino e alla mamma, con l'aiuto di Topolino nelle mani di Dio
- _ La posta di Carmelo Bene

- _ Il quiz della settimana: a chi appartengono le due voci che parlano di amore?
- _ Con Giorgio Marini e un mostro sacro sul Tram degli anni '50
- _ Quando la parapsicologia si serve dello spettacolo, qualche scissura nella caverna di Platone
- _ Anche nei ricordi e nelle teorie di Albertazzi, fa la sua comparsa un fantasma

Un programma di Franco Quadri
Regia di Claudio Sestieri

Il quadrato senza un lato

Ipotesi, incognite, soluzioni e fatti di teatro

Anno II, n. 24, ultima puntata **2/08/1975**

Questa settimana:

- _ Carmelo Bene e Laura Betti, un santo tra i devoti e una ricerca del tempo perduto assaporando suppli, tra una lettera e l'altra si costruiscono un ritratto.
- _ Sulla passerella sfilano, intanto, i protagonisti della nostra trasmissione, cioè tutto il teatro italiano, agitando come un "arrivederci" i loro problemi nel nome della definitiva conclusione che il Teatro è Amore

Un programma di Franco Quadri
Regia di Claudio Sestieri

Presentazione per *Salomé* di Oscar Wilde secondo Carmelo Bene

Terzo Programma – Canale radiofonico RAI

Data di registrazione della presentazione: 2 febbraio 1976

Data di trasmissione: 9 febbraio 1976

Salomé viene recitata per la prima volta nel '64. Il testo di Wilde riassume, come si sa, le preziosità liberty e simboliste di un periodo, quello della fine secolo, in cui il regista Bene si riconosce. E infatti si pensi alla sua predilezione per un autore come il poeta Laforgue, quello dell'Amleto.

Salomé, negli anni in cui Carmelo Bene si dà al cinema, [ne ha fatti cinque di film], viene trasferito nel nuovo mezzo e Carmelo Bene trova in questa occasione la possibilità, attraverso il montaggio, di rendere con una spezzatura in non so quante migliaia di fotogrammi, i virtuosismi barocchi di Oscar Wilde. Come passare dal cinema alla radio? Bisogna parlare di passaggio dal cinema alla radio piuttosto che dal teatro alla radio. Infatti, Carmelo, si ricollega in questa edizione, sia per l'ambientazione che per l'uso di soluzioni tecniche, più al film che all'edizione teatrale, che si svolgeva in una specie di sordido dopo-orgia in una casa di un produttore cinematografico un po' scalcagnato: un produttore di "Macisti" ha scritto Alberto Arbasino.

In questa riduzione radiofonica, Carmelo Bene è molto fedele al testo anche se si è sempre parlato delle sue infedeltà. Si limita a tagliare qualche numero di battute senza eliminare, per questo, il gioco delle ripetizioni caro a Oscar Wilde. Interviene, invece, abbastanza ovvia la cosa, con degli accorgimenti registici determinanti: radicali, addirittura. Accorgimenti che io, però, direi genialissimi, che funzionano da filtro critico. Così come interviene, impadronendosi pienamente del nuovo mezzo, sull'elemento sonoro giocando su sovrapposizioni di voci, su cambi di tonalità, su sovrapposizioni di dialoghi, su avvicinamenti e allontanamenti di microfoni, su commistioni sonore di totale arbitrarietà, di musiche classiche con canzonette. Il serrato montaggio del nastro sostituisce il montaggio ossessivo del cinema e le preziosità degli incastri sonori ricompongono il mosaico di quella pioggia di visioni che era stato il film "Salomé". Non si può proprio dire che Carmelo Bene abbia fatto una lettura letteraria. Bisogna dire, invece, che la scommessa col mezzo è vinta trionfalmente. La Salomé è stata vista da Wilde come una storia di ambiguità e di dualismi, fitta di dialoghi a due, con una costante indicazione di un personaggio che ne guarda un altro senza venirne ripagato. Per esempio, in questo senso, il rapporto del giovane siriano verso Salomé, Salomé nei riguardi del profeta Jokanaan, Erode nei riguardi, ancora, di Salomé. C'è sempre uno sguardo che si appoggia su un altro personaggio e che non torna fino a che lo sguardo di Salomé colpirà il profeta e pretenderà l'azione e sarà la tragedia. Tutto questo gioco di sdoppiamenti è ripreso, dal principio alla fine, sul piano simbolico. Cioè, vi sono sempre dei simboli che equivalgono a dei personaggi e quello principale è la luna, citata continuamente, per esemplificare la principessa.

Carmelo Bene, dopo aver risolto il tema delle occhiate che si rispecchiano in un corrispondersi di risonanze, impernia sul dualismo, su questo dualismo trionfante, tutta la registrazione. Doppi risultano tutti gli elementi che si muovono intorno a questa Salomé e alla luna, a questa Salomé a cui ha dato l'aria e l'accento di una "divetta" straniera, capricciosa e sciamannata. Duplice è il contrappunto ammirativo delle guardie che seguono Salomé all'inizio. Duplice la figura di Erode dato che Carmelo Bene alterna, all'interpretazione del tetrarca che è lì per constatare la fine di un mito, quella del coro dei soldati dei Giudei che gli parlano del mondo che verrà dopo il mito, gli sussurrano di Cristo, della nuova realtà storica che si va preparando. E questi Giudei, questi soldati sono visti come sono sentiti: come delle voci interiori del tetrarca stesso. In contrasto a Erode, in contrasto anche al profeta, ovviamente, ancora, Erodiade: immagine della concretezza, della logica, del buon senso, del potere piccolo-borghese. E questa Erodiade è duplice a sua volta, interpretata, infatti, da due voci, una maschile e una femminile, come era accaduto nel film e gli attori, tra l'altro, sono gli stessi del film. Duplice, infine, è il profeta Jokanaan. Ha sempre come appoggio un suggeritore che dice le battute esatte del testo, e lui le ripete deformate in un pugliese strettissimo, incomprensibile, come incomprensibile è quello che dice il profeta secondo Wilde.

Tutti questi duetti si susseguono, lungo la registrazione, costituendone il tessuto. Però non è che la duplicità sia soltanto un elemento formale perché, in fondo a tutto, c'è un contrasto tra due entità. Erode, questo Erode che, nella visione di Carmelo Bene, non smette mai di mangiare, che si mangia anche le parole, che le corrompe, che le rende impure. Questo Erode che non si alza mai da un banchetto, che lo porterà alla fine, che rappresenta, come già si è detto, un mondo che sta per cadere, la contemplazione di un mito finito e il turbamento che ne viene. Dall'altra parte, il profeta il quale, a sua volta, non parla secondo le convenzioni –ma però, se non viene capito nelle sue deformazioni comiche è perché ha adottato un linguaggio vivo popolare – il profeta è troppo avanti rispetto al tetrarca, è lo strumento di un mondo che sta per venire, un'altra dimensione dell'esistenza.

A parte tutte queste duplicità ce n'è un'altra, però, fondamentale ed è data dalla presenza ininterrotta di Carmelo Bene che, è lì non soltanto nei virtuosismi locali di Erode, ma per se stesso, come regista e come critico, dietro Erode, a vivere lui stesso, autobiograficamente, la crisi del mito.

Insomma, il Carmelo Bene regista tira la fila della vicenda apparendo, direttamente, come aveva fatto d'altra parte nel film, nella parte di Gesù Cristo che ascoltiamo nei titoli di testa. Il Gesù Cristo del nuovo mondo e della nuova mitologia che i suoi eredi già sono avidi di tradire. Il Gesù Cristo che prepara l'ultima Cena e predispone, praticamente, il banchetto finale di Erode. Il Gesù Cristo che intona "Vipera": una vecchia canzonetta che è destinata a sfumare nelle note della *Salomé* di Strauss.

Presentazione per *Pinocchio* di Carmelo Bene

Terzo Programma – Canale radiofonico RAI

Data di registrazione della presentazione:

Data di trasmissione: 23 febbraio 1976

[Estratto]

L'idea di trasferire in radio il teatro di Carmelo Bene sembra un'impresa abbastanza impossibile. Si direbbe quasi il frutto di una scommessa data l'importanza che nel teatro di Carmelo Bene ha l'elemento visivo. Da sempre, infatti, da quando ha cominciato a fare l'attore nel '61, Carmelo Bene ha lottato per trovare un linguaggio specificamente teatrale. Per affermare quindi il valore spettacolare del testo contro il concetto storico del teatro visto come letteratura. Ora si direbbe che la radio consenta piuttosto di orientarsi verso sfoggi di dizione, verso quindi un concetto letterario del teatro. Nel campo della dizione o anche magari della anti-dizione, le possibilità a Carmelo Bene non mancano, data la larghezza delle sue gamme vocali, la capacità di stravolgimento che gli è propria. Anche il gusto di ripetere le battute ossessivamente. Però, il suo teatro è in realtà un'altra cosa. Il suo teatro è, ed è stato, soprattutto negli anni eroici, dal '61 al '67 che gli hanno valso l'etichetta di dissacratore, un confronto di gesti con battute che non andavano proprio d'accordo, un modo di asciugare i testi per estrarne degli archetipi accostandoli, poi, in un confronto strutturale coi modelli di oggi. È un lavoro che in fondo è abbastanza simile a quello di Grotowski, anche se al sacerdote polacco è sempre mancato il senso di ironia di Carmelo Bene e anche il gioco di ostentazioni cialtronesche che Bene mette in tutti i suoi lavori, il gusto di distruggere, per esempio, la scenografia, il recupero del mito del grande attore per contraddire però le convenzioni recitative in uso.

Si è parlato molte volte di dissacrazione per Carmelo Bene, così, come per trovargli un termine che salvasse questo ribelle. Però l'operazione di Carmelo Bene sui testi, è sempre stata scientifica e critica e trova dei precisi antecedenti nella storia del teatro di avanguardia, per esempio nelle sintesi fulminanti del futurismo o nel teatro crudele di Artaud. Artaud, un altro che ha sempre pagato di persona. Carmelo Bene, infatti, è uno che paga di persona da quando nelle cantine romane, sempre negli anni dal '61 al '67, in teatri disagiati e umidi, mal riconosciuto dalla critica o osteggiato chiaramente, poco frequentato dal pubblico, provando fino allo stremo fisico, ha presentato una galleria di personaggi classici, personaggi, grossi personaggi come l'Amleto, come il Faust tanto per fare degli esempi, ha ridotto per le scene dei romanzi, come Pinocchio, come la Manon, come Dottor Jekyll e Mister Hyde, o ha ripresentato degli autori canonici della prima avanguardia, da Jarry a Majakovskij. Non molti personaggi, moltissimi spettacoli perché Carmelo ha sempre avuto il gusto di rifare. Non è tanto un gusto, quanto è anche un bisogno di perfezione, è un bisogno di continuare a correggere il già fatto.

Carmelo Bene incontra la prima volta Pinocchio nel '61. È la prima volta che lo incontra a teatro, logicamente, dove lo infila tra una serie di riduzioni di romanzi che lo aiutano non soltanto a gratificare alcune sue scelte letterarie, ma soprattutto a rinnovare attraverso i ritmi della narrativa il linguaggio scenico. Fuori del teatro, con Collodi, esiste evidentemente da parte del nostro un'antica frequentazione, quella frequentazione per cui una rilettura del Pinocchio gli diventa urgente per scrostarlo da una cornice di perbenismo che la destinazione al pubblico infantile ha buttato addosso al famoso libro. Il Pinocchio di Carmelo Bene esce dalla sua epoca, è giustamente universalizzato, anche se la sottolineatura che Carmelo fa del lessico toscano lo continua, in definitiva, in qualche modo a situare.

Nelle varie edizioni che si susseguono di questa opera, l'ultima e la più conosciuta è stata costruita da Bene nel '66, Pinocchio è letto dalla parte del protagonista, contro il processo che gli viene condotto dal coro di benpensanti attorno. È una decisa rivendicazione di libertà, in opposizione alla triade Dio-patria-famiglia. Per delineare questo ambiente, Bene si serve di un intrico di romanzo e d'opera che irrompono violentemente, mentre con delle luci violente va a frugare lo spettatore che ha di fronte.

Direi però che riprendendo Pinocchio per la radio, stavolta Carmelo si proponga piuttosto di ricondurre il capolavoro all'originario pubblico infantile.

Il Corsivo di Franco Quadri

Rubrica settimanale all'interno della trasmissione

“Palcoscenico in cantina. Ovvero l'avanguardia sono io” programma di Daniela Sbarrini, coordinato da Dino De Palma. Regia di Claudio Sestieri.

Rete 1 (27 gennaio-21 aprile 1979 ore 18.30)

27/01/1979

Puntata dedicata a Carmelo Bene. Manca.

03/02/1979

Attore d'origine e grafico di formazione, Mario Ricci parte per la sua avventura teatrale dalla Svezia dove è assistente e animatore scenico di un famoso marionettista: Michael Metschke.

L'attore del suo teatro in Italia è quello dell'evoluzione dal mondo inanimato delle composizioni visive di oggetti e delle marionette all'uso di attori a quattro dimensioni utilizzati come oggetti, contemporaneamente a pupazzi o a sagome che ripetono le loro sembianze. E servono anche, questi attori, come strumenti di modificazione e di costruzione della scena che sempre si trasforma in modo dinamico secondo una continua trama giocosa. Solo negli ultimi anni e nei più recenti spettacoli, l'attore di Ricci acquista un'autonomia di persona a tutti i livelli, sempre inserito in un clima sospeso tra il rito e il gioco. Ma con questo nuovo e frettoloso passo, l'immagine inimitabile del teatro di Ricci si scolorisce.

Nel suo teatro i ritmi sono lentissimi, le azioni spesso vengono ripetute fino alla provocazione. Il teatro di Ricci non ha termini di paragone o di confronto nella situazione italiana. Per esprimere i suoi fantasmi letterari si serve, soprattutto, di suggestioni pittoriche. Costituisce un antecedente di quello che, negli anni Settanta, sarà chiamato Teatro-Immagine. Non solo per la ricchezza delle visioni, ma anche per i ritmi rallentati Ricci anticipa la preziosa lezione di Bob Wilson.

Secondo intervento [Conduttore: Franco Quadri]

Probabilmente non bisognerebbe dissociare il nome di Mario Ricci da quello di Claudio Previtera che gli è stato stretto collaboratore nel periodo centrale di attività. Previtera ha siglato i più begli spettacoli di Ricci, non solo con la sua presenza di protagonista, ma soprattutto con la fantasia pittorica degli interventi figurativi. C'era un vero laboratorio dietro a ogni spettacolo in cui si inventavano degli elementi essenziali, ma destinati a combinarsi tra loro in modi continuamente nuovi nel corso della serata. Su questa base scenica su cui, beninteso, era già intervenuto come regista e come coordinatore generale, Ricci innestava il suo gusto del gioco tipico della sua origine dal mondo delle marionette. Questo senso del gioco e la lentezza rituale costituiscono, ancora di più della bellezza pittorica, le note dominanti del suo teatro.

Sono note nuove per il panorama della scena italiana, ma che si possono trovare in molte, contemporanee, diversissime esperienze del teatro americano. Ma per rifarsi all'America, molte similitudini si possono tracciare con il Bread and Puppet dello scultore Schumann. Si è già detto che Ricci precede il discorso di Bob Wilson e ci offre, prima della nascita del Teatro-Immagine, le più belle sequenze di Teatro-Immagine. Ma, arrivato alla perfezione nei primi anni '70, il suo discorso è destinato a esaurirsi in quell'ambito e non regge le prospettive di un rinnovamento o di un innesto nel filone del teatro di parola.

10/02/1979

Leo De Berardinis e Perla Peragallo, meglio conosciuti coi semplici nomi di Leo e Perla, compiono, si può dire, il tragitto inverso a quello di Carmelo Bene.

Non a caso si tratta anche stavolta di due grosse personalità di attori. Se lui accoppia la capacità di improvvisare e al senso della scena, una comunicativa rara, lei conosce una ricchezza di toni straordinaria. Ma perché ho parlato di un tragitto rovesciato? Perché loro, al contrario di Carmelo, cominciano con una lettura critica raffinata di Shakespeare per arrivare a delle sintesi testuali o a dei lavori di collage folgoranti. Ma, alla fine, anche per loro c'è un discorso “sul teatro” che li coinvolge, comunque, in prima persona.

In effetti, fin da principio Leo e Perla non fanno che raccontare la loro storia o montare degli spettacoli di meditazione su questa storia. Che è una storia di solitudine a due; letta in Shakespeare attraverso un gioco di specchi che implica il ricorso al cinema o la ripetizione all'infinito di situazioni e battute confrontate coi modi degradati della sceneggiata che ad altri appartiene o affondata in questa stessa sceneggiata di cui, alla fine, loro stessi si appropriano identificandola con il Teatro con la “T” maiuscola. E tutto questo per raccontare, con loro stessi, la condizione del Sud in cui hanno voluto riconoscersi e radicarsi. Quel Sud che rivive con due “d” finali nel loro mirabile e più alto spettacolo.

Con le ascendenze di cui si è detto, nel Nuovo Teatro italiano, Leo e Perla rappresentano il caso quasi unico di una punta estrema e radicale per il suo avanzamento che si riattacca profondamente alla cultura popolare, e la trasmette direttamente nei modi di espressione scelti.

Secondo intervento

Matura, intanto, la crisi che porterà la coppia dal buio delle cantine romane al paesino vesuviano di Marigliano. Lì, Leo e Perla cercano il radicamento in un territorio e l'impossibile incontro con la gente locale.

Accolgono assieme a loro sulla scena alcuni abitanti di quel paesucolo e partono con uno spettacolo di scontro diretto: *O' Zappatore*. I due da una parte col loro Shakespeare, gli altri dall'altra con la loro sceneggiata.

Il discorso evolve con *King Lear* e cerca un nuovo punto di partenza con *Sudd* nella rinuncia a tutti gli elementi pre-esistenti dell'una come dell'altra cultura. Ma gli spettacoli che seguono *Chianto 'e Risate, Risate 'e Chianto* e *Rusp-Spers* non riescono a coinvolgere la popolazione di Marigliano in quello che dovrebbe essere il momento costruttivo di una nuova drammaturgia popolare e collettiva.

Leo e Perla tornano a Roma di nuovo soli e sconfitti a esporre la cultura popolare degli altri come un fatto proprio e a raccontare nient'altro che la loro sconfitta. *Assoli, Tri Jurni* e *Avita muri* sono, allo stesso tempo, dei compiacimenti virtuosistici e un lamento sul loro errore e sul loro errare dentro la morte del teatro.

Terzo intervento

Nel gioco delle mode, delle ascese e dei crolli che ha segnato questi vent'anni di Nuovo teatro in Italia, Leo e Perla sono forse i soli, insieme a Carmelo Bene, a essere sempre rimasti a galla sia pur alimentando, accanto a consensi fanatici, anche le violente ripulse di chi bollava le loro proposte prima di narcisismo elitario e intellettualistico, poi, al contrario, di immersione compiaciuta nel popolare.

In realtà di tutto lì si può accusare tranne che di mancanza di coerenza e di fedeltà a loro stessi e al proprio mondo. Se c'è una frizione tra il primo e il secondo periodo di Leo e Perla, quella da loro battezzata come "passaggio dal teatro dell'errore al teatro dell'ignoranza" è una frizione che si integra in modo dialettico nella loro storia di individui e di emarginati alla ricerca di una identificazione con un contesto sociale.

17/02/1979

Carlo Quartucci è stato, assieme a Carmelo Bene, il maggior pioniere del teatro d'avanguardia in Italia. All'opposto che nel primo Bene; lo stile delle sue messe in scene è all'inizio freddo e formalizzato, fatto di gesti costruiti e rigorosi, mentre la voce insegue cadenze astratte, frammenta le battute in parole e le parole in fonemi.

Quartucci studia le avanguardie storiche, i francesi del teatro dell'assurdo sono i suoi primi testi e Mejerchol'd e i registi della biomeccanica e del costruttivismo sovietico i suoi maestri. Figurativamente subisce il fascino dell'arte americana dove, in quel momento, trionfa il pop.

Poi, a poco a poco, nel tentativo di svincolarsi sempre più dalla convenzione teatrale che, nel suo periodo di maggior maturità è l'oggetto principale del suo discorso e del suo rifiuto, ripercorre gli itinerari ancora americani dello happening e si lega a un'espressione contemporanea dell'arte figurativa italiana: l'arte povera.

Alle scenografie di Luzzati subentrano, allora, nei suoi spettacoli, quelle di Kounellis. Il palcoscenico diventa una mostra di materiali primari tra cui campeggiano, per esempio, degli animali vivi; e gli interpreti ci passano in mezzo, svolgendo attività di lavoro, raccontando la loro storia, uscendo dai canoni del teatro, imbrattando e ripulendo la scena, buttando via, praticamente, le battute scritte.

Secondo intervento [Conduttore: "Franco Quadri sulla carriera di Quartucci"]

La sua carriera può essere suddivisa in tre periodi.

Il primo dura dagli inizi, cioè dal '61 al '67, e corrisponde allo studio delle avanguardie storiche. Prima si concentra a Roma, in una scena fuori porta dove vengono allestite "Le sedie di Ionesco", quindi "Aspettando Godot" e "Finale di partita" di Beckett. Poi a Genova dove, per qualche anno, il regista lavora col suo Teatro Studio all'interno dello Stabile.

Il periodo centrale si sviluppa attorno a due spettacoli importanti: "I testimoni" di Roszewicz al Teatro Stabile di Torino e "Il lavoro teatrale" di Roberto Lerici che, nel '69, suscita un secondo scandalo alla Biennale di Venezia.

Più vicino alla traiettoria di un artista che a quella di un uomo di teatro, agli inizi degli anni '70 Quartucci si compra un camion, un grande Esatau bianco che diventa il suo palcoscenico e il suo modo per negarlo. Il camion diventa un enorme, simbolico ricettacolo di materiali, di film, di nastri, di videotapes, di immagini di repertorio raccolte dalla storia del regista e del suo gruppo, di immagini accumulate nei suburbi che va a visitare per sostituire al concetto di "spettacoli da produrre" quello di un seguito di carichi e di scarichi da effettuare ora qua, ora là, sempre più lontano dal centro e più vicino alle borgate o alle città periferiche escluse dal circuito culturale. E non si tratta di animazione, ma di una serie di mostre aperte in cui l'artista si espone e si nega.

24/02/1979

Anni '60. Alla corte di Carmelo Bene, uno Stewart di una compagnia aerea segue con assiduità le prestazioni di un'allieva del Maestro. Lei si chiama Manuela Kustermann, lui Giancarlo Nanni. Nasce così una vocazione teatrale e un binomio destinato a sfondare sulla scena e nei rotocalchi. Negli anni del Living e degli hippies, i due insediano a Porta Portese, in un ex-magazzino di roba rubata, un circolo che chiamano La Fede con una parola a cui non rivendicano nessun significato. È una specie di grossa officina che riunisce personaggi destinati a farsi strada: Valentino Orfeo e Vasilicò, Pippo Di Marca e Memé Perlino e, attorno, ci sono intellettuali e artisti, da Braibanti a Silvano Bussotti.

Nanni si diletta anche di pittura e alla base dei suoi primi spettacoli ci sono significativamente Marcel Duchamp e la cultura figurativa dadaista.

Secondo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

Dopo il primo testo di Braibanti, presentato nel '66, agli inizi di Nanni c'è un lavoro di divulgazione di Duchamp, ma anche la rappresentazione di un classico del dada francese come Ribemont-Dessaignes con il suo Imperatore della Cina.

Manchevole dal punto di vista del parlato – un problema che non verrà mai risolto- questo spettacolo si illumina a volte di genialità figurativa così come il successivo “A come Alice” da Carroll fondato sulla trasfigurazione degli stracci e di oggetti elementari con un brillante uso delle luci.

“Risveglio di primavera” di Wedekind sfrutta, al massimo, questa impostazione nel 1972 e riesce a combinare, con molta abilità comunicativa, le parole del testo con una loro efficace rappresentazione visiva.

Il successo di questo spettacolo segna una svolta. La compagnia perde i più qualificati elementi di contorno; si presenta in cornici ufficiali come l'Olimpico di Vicenza e poi il Teatro romano di Verona; tenta un connubio prima col Teatro di Roma e, in seguito, con lo Stabile di Genova. Lascia la vecchia sede e la sigla del gruppo che era “Space and Re(v)action” per ribattezzarsi “Fabbrica dell'Attore”, ma sceglie ormai i suoi testi unicamente in funzione della protagonista, anche se la struttura diventa quella di una cooperativa.

Terzo intervento [Conduttore “Franco Quadri”]

Giancarlo Nanni non è mai stato un caposcuola, ma gli va riconosciuta una grossa capacità di divulgazione di tecniche e di stili nell'area che l'ha portato, a cavallo del '70, a riunire nel suo teatro gli stimoli adatti alle esigenze del momento. Ma altro è lavorare con l'organismo semi-dilettantesco e entusiasta che aveva a disposizione in quello spazio, altro è servirsi di professionisti come è avvenuto in seguito con “La Fabbrica dell'attore”. Un nome che non è stato un programma perché, a differenza che in passato, da questo gruppo non è uscito nessuno, mentre a lungo andare Manuela Kustermann ha continuato a mostrare se stessa che le sue doti d'attrice.

Nonostante questo, il teatro di Nanni è andato sempre più spostandosi dagli exploits visivi al teatro di parola rinunciando a poco a poco alle velleità sperimentali per rientrare nella tradizione. Restano, ogni tanto, degli elementi di confusione ammassati, come in uno XXXXXXXXXXXX, ma sono puri effetti non culturalmente motivati: ripresi dagli spettacoli più felici e offerti al pubblico come provocazione; tanto per finire un po' di stravaganza.

03/03/1979

Non si può far derivare Giuliano Vasilicò da una scuola ben precisa. Il suo teatro è un frutto della maturità della sperimentazione svolta per anni nelle cantine e sboccia, dopo un lavoro con Giancarlo Nanni, in una sede consacrata da Carmelo Bene come il Beat 72.

Tiene in gran conto la plasticità della figura fisica dell'attore con l'uso di accessori elementari come il carrello applicato trionfalmente ne “Le 120 giornate di Sodoma” sulle tracce dell’“Orlando furioso” ronconiano. Per l'uso delle luci e l'importanza della registrazione musicale di sottofondo tiene conto della lezione di Mario Ricci a cui può essere avvicinato sia per il gusto visionario che l'ha fatto situare nella zona del teatro-immagine, sia per la sua propensione recente a mettere in scena, più sull'onda dell'atmosfera che di riduzioni vere e proprie, dei capolavori della letteratura.

Il solo testo teatrale che Vasilicò abbia messo in scena è stato l’“Amleto” in una riduzione per quattro soli attori che ne impersonavano gli archetipi. Questo Amleto arriva nel '71 dopo che il regista ha rappresentato due copioni suoi e prima del suo orientamento per i grandi romanzi irrepresentabili.

Si parte con “Le 120 giornate di Sodoma” dato come un incubo e con una serie di visioni di grosso effetto spettacolare sia per la bellezza delle immagini che per qualche audacia nel senso del tema sessuale e del teatro della crudeltà, inevitabile dovendo affrontare un'opera di Sade.

Secondo intervento [Conduttore “Franco Quadri”]

È lo spazio il suo motivo principale di riferimento e di ispirazione che lo spinge a richiedere lunghi periodi di insediamento nei teatri dove trasferisce le sue realizzazioni per poterle, appunto, adattare all'ambiente.

Sono, così, ugualmente, anche troppo famose le lunghe gestazioni cui i suoi spettacoli sono sottoposti prima della nascita con interminabili audizioni, spropositate stagioni di prove aperte o no, secondo il sistema del laboratorio sovvenzionato, con duri travagli all'interno della compagnia, sostituzioni di attori, ecc.

Anche se un ruolo importante è stato tenuto per anni, accanto al regista, dall'attore Fabio Gamma, il gruppo è organizzato e diretto in modo autoritario come spesso avviene nella sperimentazione quando il capo viene insignito del carisma di demiurgo.

All'interno di questo microcosmo teatrale, rivive quel segno del potere che significativamente ha informato il discorso di Vasilicò dai suoi primi testi politici. Fino a quando, col “Proust”, ha cominciato a indagare altri motivi di introspezione autobiografica non senza suggestioni della psicoanalisi ricollegandosi ad un'indagine di più vasto respiro sulla posizione dell'intellettuale nel nostro secolo e della sua crisi di singolo nella cultura europea.

Terzo intervento [Conduttore “Franco Quadri”]

Dopo il passo falso de “L'uomo di Babilonia”, il favore del pubblico ha di nuovo premiato entro i confini nazionali il “Proust”, lavoro in cui Vasilicò ha riconfermato le sue qualità di mago dell'illusione scenica e di gran confezionatore di prodotti ben lubrificati e di grossa efficienza figurativa.

Qualche riserva va, semmai, posta alla sostanza culturale di entrambe queste imprese e alla tendenza a puntare più sugli effetti spettacolari che sull'approfondimento intellettuale dei testi. In entrambi i casi, infatti, la messinscena ha puntato con immediata rispondenza del pubblico sul sesso come tabù secondo un'ottica repressiva alimentando i compiacimenti piuttosto che un atteggiamento liberatorio e “nature”.

10/03/1979

Non è un caso che qualche anno fa Giancarlo Sepe abbia dedicato uno spettacolo a Lumière. Non è da oggi che il suo teatro è dominato dall'affiliazione (?) cinematografica. Di qui la prevalenza data alle visioni che si succedono in ordinate sequenze con ritmi onirici, sostenute, come in un film, da una colonna sonora continua firmata, per lo più, da Stefano Marcucci. Qualcuno, non so quanto a ragione, ha parlato a proposito di questo indirizzo, di un'influenza di Bob Wilson. In effetti, una girata nel suo lavoro c'è stata dopo l'apparizione del regista americano all'orizzonte. Ma potrebbe anche essersi trattato di una evoluzione dovuta al suo graduale impadronirsi del mezzo fino a raggiungere una funambolica capacità di illusionista.

Prima di allora, le esperienze di Sepe con la Comunità, un gruppo che esiste oramai da dodici anni, si erano esercitate soprattutto sui testi e sulla parola e questo filone, il regista, non lo ha mai abbandonato del tutto.

Secondo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

Oggi che Sepe viene praticamente elevato agli altari e premiato dal successo critico e mondano, è giusto ripercorrere a ritroso la sua carriera per apprezzare la coerenza da lui sempre esercitata nel suo lavoro che vede un gruppo di attori affiatati, ossequianti, anche se condannati a un'immeritata semi-oscurità. Le ultime occasioni dimostrano un'evoluzione sempre più perfezionista della sua ricerca formale, ma non vorrei che portassero il regista a divenire un semplice confezionatore di prodotti eleganti, sollecitato, possibilmente, dai mezzi della committenza.

Se certi risultati della Comunità non hanno raggiunto i possibili livelli, lo si è dovuto al fatto che Sepe, spesso, si dimostrava maestro nel modo di raccontare, ma incerto o indifferente sull'oggetto del racconto. Quello che non vorrei è che il successo, ora, premiasse ulteriormente le qualità esteriori spingendolo a trascurare i veri nodi espressivi.

17/03/1979

Richiesto di una dichiarazione di poetica, Bruno Mazzali diceva, recentemente, che il Patagrappo segue una duplice linea: un lavoro sui testi nel campo della letteratura e Rosa De Lucia, cioè l'esaltazione delle qualità interpretative della sua esponente più conosciuta.

È una definizione un po' generica che potrebbe adattarsi a un qualsiasi complesso tradizionale riunito attorno a un nome famoso.

Ora, a situare il Patagrappo nel contesto sperimentale a distinguerlo da una qualsiasi formazione del teatro ufficiale, interviene il modo in cui questa ricerca è esplicitata e la stessa attrice viene usata. E direi che questo nodo consiste, soprattutto, in uno stretto rapporto con le esperienze artistiche condotte in altre discipline.

Dopo un periodo di confronto con le avanguardie storiche, a cominciare da quello programmatico con Jarry, Ubu roi, che ha dato il nome patafisico al gruppo, seguono due anni quasi interamente dedicati a indagare il rapporto con la musica.

Secondo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

La presenza ingombrante di Rosa De Lucia come protagonista perenne, o quasi, dei suoi spettacoli rappresenta a un tempo il grosso XXXXXXXXXX e un possibile handicap per Bruno Mazzali.

Qualcosa di simile si è verificato per il binomio Nanni-Kustermann, ma in quel caso è stato quasi subito il regista a cedere le armi di fronte all'attrice compromettendo i suoi risultati artistici. Il contrario potrebbe o dovrebbe succedere nel caso del Patagrappo dove, effettivamente, la De Lucia viene solitamente inserita in ingranaggi in grado di funzionare solo se rivolti contro di lei. Ma questo si verifica solo in parte perché si ha l'impressione che il regista abbia paura a dirglielo.

Terzo intervento [Conduttore "C'è un detective nel Patagrappo? Franco Quadri"]

Vorrei piuttosto soffermarmi sulle esperienze che seguono la svolta di *Theatre Piece*, spettacolo che, tra l'altro, continua a venir ripreso come manifesto di poetica del gruppo. In quel lavoro viene introdotta, insieme alla tematica, il personaggio di un detective alla Chandler o alla Humphrey Bogart a cui sarà affidato, in tutti gli spettacoli successivi, di condurre l'inchiesta che porta in campo una serie di capolavori letterari, per lo più non destinati al teatro e scritti da Chlebnikov o da Holderlin, da Browning o da Coleridge. Si introduce, così, una seconda dimensione quotidiana, resa con stile cinematografico, accanto a quella letteraria. Si hanno, in conclusione, due rappresentazioni di cui una serve a demistificare l'altra.

Quarto intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

Nel '76 *Solitaire Solidaire* segna il momento di una crisi o di una svolta. Lo spettacolo mette in scena sei attori alle prese con una prova alla ricerca di un testo che non esiste e che nasce lì per lì dalla sua negazione. È un'ipotesi di teatro sul teatro, ma invece che a Pirandello si apparenta alle teorizzazioni letterarie del gruppo francese di "Tel Quel" a fissare, figurativamente, l'imperialismo che si avvicina ad una metodologia di lavoro che è propria dell'arte concettuale.

Negli stessi anni nasce in Italia la tendenza della post-avanguardia che approfondisce gli stessi temi, anche se non a livello di testo. E il Patagrappo, anche se non è compreso nel cartello di questa linea, si pone, in un certo modo, al suo fianco. Da allora, continuerà a lavorare sui testi antichi, a rappresentarli.

E non fa, forse, lo stesso, Carmelo Bene con i suoi Shakespeare? Sono, forse, molto lontani da queste posizioni Leo De Berardinis e Perla Peragallo? Con la differenza che, Mazzali, i suoi testi andrà a sceglierseli nella grande letteratura e, preferibilmente, in quella poetica.

24/03/1979

Con gli inizi degli anni Settanta, il teatro del corpo e del gesto lascia il posto al teatro dell'immagine. Il bastone della guida nella sperimentazione internazionale passa dal Living a Bob Wilson. Proprio allora, Memè Perlini, esponente della seconda generazione della sperimentazione, dopo aver lavorato per anni come attore al Circolo La Fede con Nanni, rappresenta il

suo primo spettacolo da regista tutto centrato sui rapporti tra luce e ombra e tra suoni e luce e sulle scomposizioni possibili della figura umana o degli oggetti di scena nelle figurazioni illusorie messe in evidenza da un faro che il regista manovra a mano, personalmente. Gradualmente, con lo stabilizzarsi della sua collaborazione con Antonello Aglioti, pittore e scenografo, nei successivi spettacoli la sua ricerca investe anche l'uso degli oggetti e l'ambiente.

L'interesse visivo è sempre preminente. Gli attori vengono, infatti, usati soprattutto per i valori plastici della loro presenza e le evocazioni riportano principalmente a Magritte, pittore citato spesso anche nel primo Wilson.

A questa vena surreale si contrappone il richiamo contadino all'infanzia di Perlino, con citazioni fisicamente corpose che suggeriscono parallelismi con Fellini. E a Fellini può far pensare anche la sensibilità del suo modo di raccontare affidato alla suggestione di immagini che si distruggono cinematograficamente l'una con l'altra.

Secondo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

Nonostante che pochi spettacoli come quelli di Perlino siano somiglianti tra loro, si possono distinguere, nelle sue regie, vari periodi o, comunque, dei filoni.

La scoperta della luce contraddistingue il suo debutto con "Pirandello chi?" Del '73 e anche il successivo "Tarzan", mentre con l'indagine si sposta sullo spazio in "Otello" e in "Locus Solus". Ma "Locus Solus" inaugura anche, in Perlino, il revival delle avanguardie storiche ripreso con il film "Grand Hôtel des Palmes" dedicato alla morte di Roussel come "Locus Solus" lo era alla sua opera. E poi, con "La partenza dell'argonauta" di Savinio. Questo spettacolo, assieme ai "Tradimenti" - edizione prima e edizione seconda- fa parte, peraltro, del dittico dedicato a teatro e musica. E infine, con l'approdo al testo, c'è la conversione al teatro di parola in "Risveglio di primavera".

Un nuovo periodo che si apre o un ritorno in circolo al passato, perché lo stesso copione di Wedekind Perlino lo aveva incontrato l'ultima volta che si era cimentato come attore nel '72 con la regia di Giancarlo Nanni.

Terzo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

Memè Perlino non è un inventore, ma piuttosto un assimilatore straordinario. È in grado di assimilare, istintivamente, come un fatto di pelle, non solo quello che passa il teatro più stimolante: un taglio di luci di Wilson, una musica della Monk, una soluzione di Foreman, ma soprattutto quello che la civiltà dell'immagine passa in quel momento, magari più a livello sociologico, di "moda", che secondo dei valori culturali.

Poi lo passa al vaglio di un temperamento molto personale e del suo mondo espressivo non sempre in sintonia con la visualità, spesso di riporto surrealistico, del suo scenografo Antonello Aglioti. Ma ben vengano questi stridori! Per Perlino, entrato fresco nel giro di prestigio dei festival internazionali, il pericolo è, semmai, quello di cedere alle lusinghe del consumismo, alla tentazione di lasciarsi mercificare come fabbricante di bei prodotti.

31/03/1979

Il Carrozzone nasce a Firenze nel '72 per iniziativa di un gruppo di giovanissimi e viene subito catalogato tra gli esponenti del "Teatro-Immagine" mischiando suggestioni del Bread and Puppet a tecniche del teatro orientale, a recuperi della cultura medievale autoctona. Il Carrozzone che usa, come molta arte visiva di oggi, la citazione come modulo espressivo, riprende dalle arti visive, a cui particolarmente s'apparenta, anche il gusto per l'analisi. Rinnega, quindi, il carattere narrativo alle proprie creazioni per assommare, l'uno all'altro, degli studi autonomi che insistono sull'analisi dello spazio e del proprio fare teatro dando un importante rilievo all'ambiente e al tipo di materiali usati. Non bisogna dimenticare che la sigla di Carrozzone richiama, sì, al carro dei comici vaganti, ma anche all'ambulanza un tempo usata ad Arezzo per ricoverare i pazzi in manicomio e che la nuova denominazione che il gruppo, significativamente, sta assumendo e che dà il titolo a una sua rivista è "Magazzini Criminali".

Secondo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

In effetti ciò che rende unico, non solo in Italia, questo gruppo è l'accoppiamento di riferimenti culturali ricercati che spaziano dalla grande pittura all'arte concettuale, alla minimal-art, alla storia della fotografia, al cinema-cinema di Hollywood, con una sensibilità morbosa del reale e la capacità di sintetizzare, in rapidi gesti, i malesseri e le smanie di una generazione. Di questo teatro analitico-patologico-esistenziale, "I presagi del Vampiro", "Studi per ambiente" sono il nitido manifesto programmatico e le successive "Vedute di Porto Said" la prima applicazione costruttiva.

Ma tra il '76 e il '78 il Carrozzone moltiplica fino allo spreco creativo gli interventi, le invenzioni di studi, le performance, con una evoluzione ininterrotta che porta alla maturità del recente "Punto di rottura", elaborazione linguistica più complessa alle soglie di un nuovo codice espressivo. Lì la velocità e l'instabilità divengono gli elementi di errore, l'espressione di un crimine linguistico introdotto nella regolamentazione prefissata dello spazio, delle luci, di un'affascinante colonna sonora. La manifestazione allarmante di uno stato di emergenza sotto l'incubo della catastrofe.

Terzo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

Il Carrozzone rappresenta, senza dubbio, la punta più avanzata e più radicale dell'ultima generazione del nostro teatro d'avanguardia. Non a caso un referendum indetto tra ventitré critici italiani gli ha attribuito il Premio UBU '78 per il miglior gruppo sperimentale. Non a caso è il solo gruppo ad aver fatto scuola, il solo gruppo che ha presto proliferato imitatori pronti a riprenderne i materiali, la frammentazione del gesto, i tagli di luce, l'uso delle diapositive. Ma anche nel panorama internazionale il Carrozzone, conteso tra i festival di maggior prestigio, da Amsterdam a Berlino, dal Belgio ad Amburgo, si è affermato negli ultimi due anni come un gruppo guida accanto, forse, al solo Squat Theatre di New York, come una delle pochissime voci che, in un momento di transizione, sembrano in grado di indicare nuove vie da percorrere al teatro e alle arti.

07/04/1979

La coppia più unita della sperimentazione italiana sbocca, in realtà, da una diversissima formazione culturale e professionale. Claudio Remondi appartiene alla prima generazione dell'avanguardia: è stato regista per il Teatro del Leopard, ma soprattutto attore con Quartucci. Riccardo Caporossi ha vent'anni meno del collega. Ha studiato come architetto e continua a esercitarsi nella pittura. Insieme come autori, registi e attori, da nove anni si esercitano in un teatro che non conosce altri riscontri in Italia e che si rifà a Beckett per l'ispirazione e la tematica, ma in cui la parola è ridotta ai minimi termini; approfitta di azioni mimiche, spesso sulle tracce di gag del cinema muto, segnatamente nello stile di Buster Keaton. Come certe famose coppie di comici dello schermo, i due continuano a incarnare nei loro spettacoli gli stessi personaggi: l'uno piccolo e grasso, l'altro lungo e secco, fedeli agli stessi clichés in eterna affettuosa discordia. Uno vulnerabile a ogni sbalordimento, l'altro consapevole e glaciale, quasi sempre muti, legati da un sottile filo che confonde i ruoli di vittima e di carnefice.

Secondo intervento [Conduttore: Franco Quadri]

Dopo un avvio di laboratorio svolto segretamente attorno ad una trascrizione oggettuale e visiva di "Giorni felici" di Beckett, è l'exploit di "Sacco" a far conoscere al pubblico Remondi e Caporossi.

Il "Sacco" appeso a un gancio delinea un complicato rituale sado-masochistico tra la vittima che vi è rinchiusa e l'aguzzino che dall'esterno la pungola con strani strumenti di tortura.

Nel successivo "Richiamo" viene inventata un'incredibile macchina inutile di cui i due operai alimentano a braccia il percorso per poi ritornare sul loro cammino e finirne schiacciati. Ne "I cottimisti" eccoli nei ruoli di due muratori che nel tempo reale costruiscono un muro in mattoni davanti al pubblico isolandolo dalla scena metaforicamente.

A questo punto la dimensione ancora da esplorare restava la profondità, nel senso di scavo sotterraneo, e vi provvede "Pozzo", l'ultimo spettacolo del binomio, invadendo il terreno della metafora spiritualista con qualche strizzata d'occhio al film di fantascienza.

In questa linea già si era visto nel '76, ma solo a Milano e per poche sere, "Rotòbolo". Là lo spettacolo si riassume nell'aver elevato in una piazza, come una minaccia architettonica incombente, un'enorme macchina cilindrica di metallo destinata a raccogliere nel suo ventre a turno gruppi di spettatori da sottoporre a faticosi esperimenti di condizionamento.

Terzo intervento [Conduttore "Franco Quadri"]

Da quando lavorano assieme, Remondi e Caporossi rappresentano un'accoppiata sicura nel nostro teatro sperimentale.

Hanno due doni rari: quello di attenersi a un linguaggio di una sensibilità esemplare su una linea di costante ironia e quello di mantenersi estranei a ogni moda espressiva costruendo dei tipi e un linguaggio universali. È questo che ha portato i nostri due al Festival di Nancy del '75 e che da allora gli ha aperto le porte del giro internazionale in modo che, per anni, il loro lavoro li ha impegnati più all'estero che in Italia.

Ma anche in Italia il Club Teatro è uno dei gruppi che vanta il maggior numero di rappresentazioni e di spettatori, anche perché i loro spettacoli sono, con un paio d'eccezioni, molto facilmente trasportabili.

In definitiva, la loro è una proposta popolare nonostante la raffinatezza di fonti quali la tematica di Beckett e lo scenario visivo dell'arte povera.

21/04/1979

Sono passati vent'anni da quando Carmelo Bene faceva scandalo e Carmelo Bene continua a fare scandalo. Ma sono cambiati gli ambienti della sua azione.

La cosiddetta avanguardia delle cantine è approdata ai teatri normali, ha smesso di essere confinata in un ghetto e per lo più non si riconosce neppure nel termine di "avanguardia". Non per questo la sopravvivenza è diventata meno difficile, anzi. C'è qualcuno, come Leo e Perla, che ha costruito un caso su uno stato di emarginazione prima voluto e scelto e, quindi, sentito come imposto, fino a giustificare, proprio quest'anno, un lungo sciopero contro il sistema. Comunque non sono più tempi di discriminazione.

I Festival Internazionali si sono aperti a tutti, così come le forme di un nuovo linguaggio hanno trovato assimilatori e imitatori pronti a accogliere anche nel teatro ufficiale.

Contro questo stato di cose si è formato, un paio d'anni fa, un "cartello" sotto il nome di Post-avanguardia con sede a Roma al Beat '72, esponenti più importanti Il Carrozzone, il Gruppo Stran'amore di Simone Carella, La Gaia Scienza, per rifiutare il concetto di spettacolo come prodotto. Ma oggi anche questa nuova etichetta è stata bandita. Non forse la loro protesta e l'esigenza di esibirsi in luoghi diversi dai consueti teatri, né la consapevolezza che il Carrozzone insegna, di agire in una situazione di emergenza.

Secondo intervento

Ma insomma: perché un teatro sperimentale o di ricerca? C'è di mezzo l'esigenza di rinnovare una comunicazione tra l'attore e il pubblico sentita come non più attuale, di rielaborare un nuovo linguaggio per il domani.

Qualcosa di simile successe in pittura dopo che le vecchie tecniche figurative erano state svuotate dall'invenzione della fotografia.

Il teatro, a sua volta, si è trovato scavalcato come mezzo di riproduzione di una realtà credibile dalla scoperta del cinema e, poi, della televisione.

In questi ultimi vent'anni sono state pensate molte e svariatissime strade. Si è cominciato con l'attribuzione di un'importanza predominante al gesto dell'attore e al coinvolgimento fisico dello spettatore. Si è continuato puntando sulla forza delle immagini, delle luci, del quadro visivo. Non si è trascurata l'investigazione di nuovi spazi. Si sono sottolineati i contenuti e l'importanza di un lavoro collettivo. Si è anche cercato di agganciarsi alle antiche tradizioni popolari e di riscoprire, sulle vie della Commedia dell'Arte, l'espressività dell'attore.

Oggi siamo al momento di tirare un po' i remi in barca. Ma le ultime tendenze spingono la sperimentazione verso la musica, la danza e le arti figurative, mentre si afferma il recupero della parola che, prima, era stata rifiutata assieme al realismo.

Senza la primitiva urgenza creativa, il Nuovo Teatro di oggi, da Carmelo Bene al Carrozzone, si piega su se stesso e trova il suo oggetto nello stesso teatro. Non a caso è un teatro che sempre più spesso parla della propria morte.

APPENDICE III

L'ALTRO TEATRO

Documentario televisivo di Giuseppe Bartolucci, Maria Bosio, Nico Garrone.
Regia Maria Bosio. Prodotto da Angelo Guglielmi 1980, 60'.

Prima Puntata «I Protagonisti delle Cantine»: Piero Panza, Giancarlo Nanni, Manuela Kusterman, Pippo Di Marca, Dominot, Massimo Fedele, Giuseppe Bartolucci, Meme' Perlini, Fiammetta Baralla Bettina Best, Rossella Or, Ulisse Benedetti, Simone Carella. Trasmissione 11/05/1981

Seconda Puntata «I Comici ed Altri Protagonisti»: Giuliano Vasilico', Carmelo Bene, John Francis Lane, Bettina Best, Victor Cavallo, Dacia Maraini, Roberto Benigni, Carlo Verdone, Donato Sannini, Leo De Berardinis, Perla Peragallo, Lisi e Silvana Natoli. Trasmissione 18/05/1981

Terza Puntata «Teatro in Periferia e Festival dei Poeti»: Beppe Ciullo, Simone Carella, Dino Giacalone, Sargentini, Benedetto ed Esmeralda Signorelli, La Gaia Scienza Barberio Corsetti, Alessandra Vanzì, Marco Solari, Festival dei Poeti di Castel Porziano Gregory Corso, John Giorno, Alan Ginsberg, Valentino Zeichen, Renato Nicolini, Festival dei Poeti Piazza di Siena, Franco Cordelli, Beppe Bartolucci, Victor Cavallo, Bebetta Campeti, Meme' Perlini, Leo De Berardinis. Trasmissione 25/05/1981

APPENDICE IV

Un archivio del contemporaneo

Il critico impuro*

di Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchettini, Cristina Ventrucchi

Approcci impuri

Esiste ancora il mestiere del critico? La società sembra considerarlo superfluo e improduttivo, a volte fastidioso, influente se non a livello di piccoli e miserabili potentati. D'altro canto, gran parte dei critici si limita a piangere sul poco spazio dedicato (dai giornali e dagli altri media) al teatro, accusando la latitanza del pubblico in una sterile e vittimistica difesa del proprio orticello, annaspando tra contributi informativi e censori, minati dal falso efficientismo della comunicazione, aggrappati a criteri di giudizio logori e sclerotizzati. Eppure, come gli artisti riescono a conquistare spazi e a costruire altri percorsi, così il compito del critico sembra quello di far valere la propria inutilità, rinnovandosi e nutrendosi di teatro ma anche di altre discipline (anche in questo caso gli artisti offrono spesso un valido esempio). La frequente difficoltà a trovare un buon articolo o un buon saggio piuttosto che uno spettacolo significativo è il segno evidente di una vitalità che si manifesta sulla scena e che pare irrigidirsi sul versante critico. Nel migliore dei casi la critica si mostra derivativa rispetto al lavoro degli artisti, non trovando le forze per ricostituirsi in autonomia e per restituire nuovo significato a un linguaggio spesso usurato e inefficace. Eppure oggi più che mai appare impossibile dividere "arte" e "parte": lo sguardo dichiaratamente partigiano e parziale si conferma il più onesto e pro-vocatorio, l'unico in grado di assumere una precisa posizione etica nei confronti del presente, posizione imprescindibile per leggere il reale attraverso il teatro e viceversa, per distinguere il valore testimoniale di un'opera nel dilagare dei flussi modaoli. Oggi più che mai appaiono necessarie mobilità di sguardo, coscienziosa pratica dell'azzardo e umiltà nel confrontarsi con le innovazioni avvenute sul piano del linguaggio. In un orizzonte teorico segnato da una fragilità costitutiva, il compito del critico sembra quello di muoversi in direzione di un'impurità di approccio che permetta di indagare la realtà attraverso sguardi molteplici. Un approccio impuro si nutrirà dunque di teorie diverse, anche contraddittorie, secondo un respiro che non cerchi ancoraggi e sia disponibile a coniugare in maniera inedita stimoli provenienti da diverse discipline. In bilico su una soglia in continuo spostamento, il critico impuro si muove senza bussola, navigando a vista, tracciando orbite irregolari e paradossali. In questo procedere per approssimazioni, libero dall'ansia sterile della definizione, o per meglio dire dell'etichetta, il critico appare l'opposto dello specialista, non settario e settoriale, ma disposto a farsi spostare e a rimettere a fuoco la propria percezione.

L'esercizio della critica

Forse il compito è soprattutto quello di proporre visioni. Aprire possibili (umanamente imperfetti) percorsi di letture e di sguardi a partire dalla scena e verso il mondo. In questo l'esercizio della critica è avvicinabile a quello dei programmatori più intraprendenti e consapevoli. Cercare di segnare dei tracciati di senso che s'innescano da una singola opera o – più difficile ma ancora più affascinante – da una sequenza, rafforza, sostiene e problematizza il lavoro di autori e programmatori: genera, crea e dà forma a un ambiente. Naturalmente non si tratta di un esercizio di marketing da condurre secondo una logica ormai esaurita di ricerca di ricorrenze, contiguità e similitudini fra oggetti (opere) più o meno contemporanei. Il punto è proporre visioni forti, sì di eventuali corrispondenze o relazioni fra oggetti, ma fondate anche sulle discrasie, le distanze, le opposizioni, con sullo sfondo lo scenario sia della creazione (e del suo stato) sia del reale. L'obiettivo è quello dell'apertura su un mondo e sulle sue ragioni d'essere e, contemporaneamente, sulle potenziali ragioni d'essere rispetto al presente, al reale. Un tracciato basato sull'onestà intellettuale e la sincerità, capace di fornire al pubblico le motivazioni per seguire o prendere in considerazione uno spettacolo dal vivo. Non sempre, anche per l'evidente molteplicità di forme della creazione, l'empatia fra autore e pubblico è dato certo o scontato. Lo scarto,

la distanza, la differenza, il vuoto e il disagio nell'ambito della sfera della ricezione, sono in ogni modo anche segnali di una continuità e di una relazione con una tradizione della ricerca. La scena è fatta di segni. Si tratta di elementi da inquadrare, evidenziare, tradurre, nel senso etimologico del termine, e interpretare. I segni, quei segni esistono. Accertata l'autenticità del processo che li genera – ed evidenziato che siamo, con grande probabilità, fuori da una dialettica della modernità scandita da innovazione e suo consolidamento in tradizione – resta da affrontare quei segni e ricombinarli, distanziandosi anche dalle fonti e dalle ombre della poetica degli autori. La loro ricomposizione in una traccia non necessariamente inedita ma percepibile come una visione, come frutto di uno sguardo, è la migliore premessa per una relazione con lo spettacolo e le arti della scena che sia autentica e soprattutto aperta. Come pubblico prenderemo forse le distanze, ma riconosceremo uno sguardo, un taglio dell'orizzonte possibile e, senz'altro, pur nel rispetto della differenza individuale, una corrispondenza con un "ambiente". Un ambiente che sarà multiplanare, fondato su asincronie, atopie, incongruità e corrispondenze. Di qui, per chi cerca un ambiente e per chi lavora a generarlo, la potenzialità e l'arricchimento del confronto extradisciplinare, per quanto disciplinato. Relativizzare, dichiarare il proprio cambiamento d'opinione o l'errore, la rivalutazione alla luce di..., è l'unica attitudine possibile per rigenerare il proprio sguardo e mettere costantemente in gioco la propria attendibilità. Del resto, lavorare tenendo conto della sensatezza del proporre visioni, ha il vantaggio di esporsi, mettendo in gioco la propria lettura della scena ma anche e soprattutto quella del contemporaneo. Di qui, un passaggio evidente. Il lavoro critico si dichiara direttamente politico.

La politica delle forme

Se l'artista può essere considerato la coscienza della sua epoca e del suo tempo, colui che prima di altri intuisce le trasformazioni, allora il valore politico dell'esercizio critico non può non confrontarsi con la responsabilità dell'essere testimone dei fermenti in atto, individuabili nelle forme del teatro. L'espressione artistica, intesa come creatrice di immaginario, libera da debiti con la cronaca o con il contingente, risulta una fertile chiave di lettura del mondo contemporaneo. Il carattere prismatico e polimorfo dell'organismo spettacolo ha un imprescindibile valore politico quando riesce a realizzare nel suo complesso la negazione di identità particolari, stabili e solide, identificandosi piuttosto nella loro mutevolezza. Nel mostrarsi, le forme contengono il rapporto di complicità tra diversi linguaggi, il percorso di chi le ha pensate e realizzate, il dialogo con ciò che è già avvenuto sulla scena fino a quel momento, ma anche le modalità produttive che le caratterizzano e lo spostamento che propongono nell'interrogarsi sull'esistenza individuale e collettiva. C'è un forte aspetto politico negli organismi che rimettono in discussione le regole del gioco e il rapporto con la platea, dove l'estetica non è un'entità separata rispetto ai conflitti e alle contraddizioni della realtà. La politica, liberata dal rischio di ridursi a comunicazione o informazione, diviene atto che si misura con contraddizioni e domande senza risposta, rendendo la scena termometro della trasformazione contemporanea. D'altro canto l'onestà intellettuale a cui il critico è chiamato richiede una presa di posizione politica in rapporto alla tradizione, intesa non come mera usanza ma come viva trasmissione di cultura. In quanto osservatore privilegiato, il critico teatrale ha il compito di rivolgersi ai suoi interlocutori non per consegnare loro un senso compiuto e consolatorio, ma per sollevare questioni e rilevare fratture. Il valore dell'esercizio critico appare allora strettamente legato alla sostanza di una scrittura capace di ospitare diverse tensioni, in bilico tra la necessità di forgiare nuovi strumenti e di rivitalizzare, quando è possibile, quelli usurati.

Sul linguaggio

Intendendo il critico come figura dello sguardo e dello scavo anziché del giudizio, figura parziale e partecipe anziché distante e illusoriamente obiettiva; considerando il lavoro di osservazione e scrittura una possibilità a sua volta creatrice di mondi, di ambienti e cortocircuiti, l'importanza di una particolare attenzione al linguaggio risulta consequenziale. Scelto il teatro d'arte come unico ambito scenico che si voglia nominare teatro – scelta che restringe assai l'area di riferimento e che pensa più a una comunità di addetti e appassionati, o comunque a un'area riflessiva e impegnata, piuttosto che a un lettore indistinto o di mercato (non essendo oggi il teatro luogo dell'attenzione collettiva) – ci si allontana dall'idea di una funzione didattica e demagogica della critica, per concentrarsi sulla potenzialità

maggiore di un linguaggio personale, strettamente legato sul piano lessicale agli argomenti e alla natura di ciò che va a illustrare, e produttore a sua volta di immagini e immaginari. Il riferimento a una comunità teatrale ristretta non giustifica in alcun modo, secondo questa visione della critica, atteggiamenti di difesa, spirali allusive, costruzioni di potere; considerando fondamentale lo sviluppo di un dibattito, si auspicano assunzioni di responsabilità, affermazioni leggibili e ampiamente argomentate, disponibilità all'ascolto. Così come i criteri di sguardo, anche i criteri di scrittura, di indagine, di esposizione, esprimono il valore politico dell'esercizio critico, valore assolutamente intrinseco alle modalità di espressione. Non interessa l'esibizione colta fine a se stessa, né la forzata produzione di neologismi. Lungi dalla smania del nuovo, il critico che si pone ogni volta di fronte a un vuoto, ogni volta si interroga sulla propria parola, mescolando intelletto e sensi, etimologia e sonorità, desiderio di trasparenza e adesione al materiale artistico di cui sta trattando. Si proporrà così come massimamente onesto ed espressivo il linguaggio che maggiormente esprima una personalità, che esplori paesaggi individuali e che rifacendosi insieme all'esperienza personale, all'oggi e all'oggetto del parlare, da particolare si faccia universale. È un linguaggio che contempla, che fa della scena il proprio orizzonte, che respira all'unisono con le domande poste dal teatro. Il critico impuro, non ristretto alla recensione (troppo spesso spacciata per ultimo e unico baluardo da opporre alla deriva), confuso tra arte e mondo reale, disinteressato al mercato ma difensore di uno spazio della ricerca e dell'intraprendenza, impegnato nel fare, contrario alla ghettizzazione ma consapevole di una solitudine dell'arte e dello sguardo, interessato al farsi arte di certe vite, procede a un inseguimento del teatro piuttosto che all'atto violento e sterile di portare il teatro al proprio punto fermo; invece che interpretare, si lascia destabilizzare; invece che compilare pagelle, crea il proprio racconto; spostato sposta.

Un esempio: il rapporto tra sguardo critico ed esperienza teatrale

Se la critica cerca di cogliere i segnali della società teatrale vivente per poi ridistribuirli (anche) come valore personale, autonomo e indipendente, allora il teatro è un'amicizia complessa, che parla se viene interrogata in modo non convenzionale e sa sorprenderti se gli poni le giuste domande. Si potrebbe dire che il teatro è un *alveare* che custodisce il tesoro della propria capacità autorigenerativa in un labirinto di possibilità di discorso. Tutto sta nella disponibilità del critico a perdersi. Prendiamo la questione della dialettica tra "spettacolo" e "percorso verso lo spettacolo", o in altre parole tra "prodotto" e "processo". Nell'articolazione del rapporto tra sguardo critico ed esperienza teatrale, la dialettica tra "processo" e "prodotto" ha cominciato ad attraversare una crisi probabilmente destinata a tradursi in una prassi irreversibile, manomessa dalle istanze creative e produttive di alcune realtà teatrali. Il processo di emancipazione del nuovo teatro, e conseguentemente della nuova critica, ha indicato prima nello spettacolo come "scrittura scenica" e poi nel "processo creativo" i termini per una dialettica dello sguardo che tenesse conto di una concezione non gastronomica del lavoro teatrale, che indagasse l'esperienza nel teatro come un meccanismo mobile e complesso. Se rinominiamo in maniera un po' barthesiana questi due termini rispetto alla dinamica percettiva che essi mettono in atto ("l'aperto" al posto dello spettacolo, come condizione di confronto con l'esterno; "il chiuso" al posto del processo creativo, come condizione di lavoro autoriflettente e analitica), ci accorgiamo che entrambi nascondono un obiettivo comune, quello di aderire – salvo casi rarissimi – a una produttività ultima e determinante che ha ancora nello spettacolo la sua condizione ideale, dove per spettacolo si intende la formalizzazione di un evento teatrale come stazione mirata di un processo creativo, l'atto conclusivo di un percorso. Questo fare così determinato subisce da diversi anni delle vere e proprie aggressioni, motivate da una parte da un valore puramente espressivo di fuoriuscita dal codice, dall'altra da una necessità produttiva che riorganizza il teatro in forme di esperienza sempre più ibride, che ne aprono il senso e i segni. Riconvertendo a proprio vantaggio la tradizione del nuovo, la società del teatro produce soluzioni performative e categorie del linguaggio che decentrano il discorso dai modelli dominanti dello "spettacolo" e del "processo". Piuttosto tendono a rinserrare simultaneamente questi termini, passando dallo spettacolo al "formato" e dal processo al "conduttore teatrale". Il formato implica sempre una relazione con uno spettatore in un dato spazio e in un dato tempo, mantenendo dunque l'elemento relazionale come fatto costitutivo dell'esperienza teatrale. Ciò che non lo rende sovrapponibile allo spettacolo è la morfologia dell'evento, sia perché si nutre di codici e immaginari sempre più spesso non

direttamente legati al teatro, sia perché crea un tipo di relazione non sempre pienamente riconducibile al teatro, spesso usando come interfaccia dispositivi appartenenti ad altre tradizioni artistiche. Inoltre, se lo spettacolo nel codice produttivo del teatro è la stazione di sintesi di un processo creativo, spesso ultimo e definitivo, la produzione teatrale oggi sviluppa sempre più spesso forme produttive che sono l'emanazione di una corrente teatrale continua, un "sempre aperto" che rende visibili le diverse fasi di un processo creativo. E il formato, pur proposto come opera chiusa, conserva un valore intermedio di "studio", che l'artista valuta, analizza e col quale confronta risposte di pubblico e variazioni pertinenti rispetto a uno spettacolo conclusivo.

Una critica impura dovrà dunque adottare uno sguardo prismatico, non solo nell'accezione, ormai acquisita, di una diffusa transdisciplinarietà, quanto di una forma critica lamellare, intuitiva e analitica allo stesso tempo, in grado di individuare il valore teatrale anche se non coincide con un'identità dichiarata di genere e si riconosce piuttosto nell'estrema mobilità dell'esperienza teatrale. Con una parola già diventata teorema, si potrebbe definire il carattere di questa impurità nella capacità di rendere il proprio sguardo tanto nomade quanto lo richiede l'oggetto teatrale, fino a disperderlo senza nessun complesso di colpa nella frantumazione delle esperienze particolari degli artisti. Questo non significa affatto abdicare al teatro, piuttosto dichiararne la vivacità e individuarne la vitalità, la capacità di dialogare senza compromessi con altre forme artistiche senza perdere la propria incandescenza e identità.

Certe parole fuori moda (postilla)

Il ricorrere in questo scritto di alcune parole – umiltà, onestà intellettuale, sincerità, autenticità, responsabilità... –, parole che facilmente potrebbero essere tacciate di vaghezza e di ambiguità, stigmatizzate come indicatori di una fragilità speculativa inabile a definire dettagli tutt'altro che trascurabili – è in realtà un atto di ottimismo, dato che nel sottrarsi all'enfasi compilatoria del legislatore, auspica la possibilità di un'intesa basata su un tutt'altro che generico *gentlemen's agreement*, fondamento di comportamenti da declinare di volta in volta rispetto alla specificità e alla concretezza delle situazioni, in modo da garantire in ogni caso la maggior chiarezza e la maggior efficacia possibili.

*Questo scritto raccoglie le riflessioni emerse nel corso di un gruppo di lavoro sulla critica tenuto a Prato dal 10 al 12 giugno 2003 nell'ambito del festival **Contemporanea03-Lo spettacolo e le arti delle nuove generazioni**, realizzato dal Teatro Metastasio Stabile della Toscana.

Lettera aperta ai "critici impuri"

Sul documento apparso su "Lo Straniero", ottobre 2003

di Oliviero Ponte di Pino

<http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro58.asp#58and40>

Cari amici,

ho letto e riletto con attenzione il vostro documento sulla critica pubblicato sullo «Straniero» di ottobre (*Il critico impuro* di Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchetti e Cristina Ventrucci, ovvero il gruppo di lavoro sulla critica tenuto a Prato dal 10 al 12 giugno 2003 nell'ambito del festival *Contemporanea 03 - Lo spettacolo e le arti delle nuove generazioni*), per capire lo stato dell'arte e alla ricerca di suggerimenti e indicazioni.

Pur trovandomi con voi in sintonia su diversi temi e provocazioni, mi ha molto colpito, in un testo così ambizioso, l'assenza pressoché totale di due orizzonti che invece per me sono sempre stati molto importanti.

Perché nel vostro elogio del «critico partigiano» mi sembra mancare quasi totalmente ogni riferimento alla storia, e questo vuole dire sia la storia del teatro sia la storia tout court. Di conseguenza rifiutate ogni «esercizio di marketing da condurre secondo una logica ormai esaurita di ricerca di ricorrenze e contiguità e similitudini fra oggetti (opere) più o meno contemporanei» e vi distanziate «dalle fonti e dalle ombre della poetica degli autori». Si parla, è vero, di tradizione, ma in termini piuttosto generici. Per me, la stessa definizione di tradizione è un problema aperto e irrisolto. Che cosa è oggi per noi

«tradizione»? Mimmo Cuticchio? Luca De Filippo o Luca Ronconi? Carmelo e Leo? Pasolini o Testori? Giorgio Albertazzi o Giorgio Barberio Corsetti? Senza capire un po' meglio di che cosa stiamo parlando, «una presa di posizione politica in rapporto alla tradizione» diventa piuttosto difficile.

Un secondo aspetto che mi pare trascurate riguarda la politica e l'economia dello spettacolo. Insistete molto, e giustamente, sull'importanza dei processi e delle esperienze rispetto alle opere, ma non si accenna mai alle condizioni materiali che rendono possibili (o impossibili) gli uni e le altre. Il teatro non sono solo gli artisti, le opere e i processi, ma anche un sistema con i suoi centri di potere e i suoi margini, i suoi ricchi e i suoi poveri (per scelta o necessità), e dunque i suoi conflitti. E' soprattutto di fronte a questo scenario e alle sue convulsioni che – soprattutto di questi tempi – ogni atto critico è inevitabilmente «di parte».

Va bene, risponderete, queste cose le sappiamo bene anche noi. Non si può chiedere di avere tutto da un sintetico documento programmatico. Tuttavia queste rimozioni mi paiono il frutto dell'impostazione generale del vostro testo, che è fondato in sostanza sull'esaltazione della soggettività del critico e sul suo rapporto diretto, immediato, quasi intimo, con i processi creativi e produttivi, con l'opera e con gli artisti che li generano.

Se si pone davvero in questa prospettiva, il vostro «critico impuro» mi sembra alla fine assai «puro»: un lettore e traduttore di sistemi di segni, un testimone di processi, aperto e disponibile, che però fatica a trovare punti d'appoggio e un quadro di riferimento per le sue analisi. Insistete molto – tanto che alla fine inserite addirittura una postilla – sulla «umiltà, onestà intellettuale, sincerità, autenticità» del critico impuro. Fermo restando che ammiro in voi queste qualità, non mi sembrano quelle più adatte a discriminare un bravo critico da uno mediocre, così come conosco tanti artisti onesti e sinceri (fin troppo, aggiungerei) che fanno spettacoli assai poco interessanti. Peraltro, onestà e sincerità sono qualità assai difficili da giudicare in qualunque situazione e in qualunque essere umano. Lo sono e a maggior ragione in un campo di forze complesso come quello della creazione artistica e della comunicazione. Le nostre motivazioni sono insieme troppo complesse e vaghe, la consapevolezza di noi stessi troppo fallace perché questo tribunale della coscienza critica possa avere un qualche esito. Se non – parzialmente – di fronte a noi stessi e, appunto, alla nostra coscienza.

La moralità (e la responsabilità) si misurano piuttosto sugli atti, sulle pratiche, a cominciare dall'antico e volgare «Chi ti paga?» Ma qui bisognerebbe aprire un dibattito troppo lungo sul «critico impegnato» o «militante», quello che si sporca le mani e genera dunque possibili compromessi e conflitti di interesse tra la «purezza» richiesta a un osservatore neutrale, distaccato, oggettivo, e la necessità di sostenere in tutti i modi il teatro che si ama. A questo punto bisognerebbe fare nomi e casi concreti: voi signorilmente non li fate, e dunque eviterò di farli io.

Un'ultima annotazione. Esordite interrogandovi sul mestiere del critico (sulla sua sopravvivenza) e accennate alla necessità della pratica critica di conquistare altri spazi e di emanciparsi da «un linguaggio spesso usurato e inefficace». Queste buone intenzioni restano però tali, nel senso che non si precisano le forme e i luoghi dove si potrebbe (o dovrebbe) praticare l'esercizio critico. Anche questo mi sembra un tema che varrebbe la pena esplorare in futuro.

Oliviero

Caro Oliviero

La risposta alla lettera aperta allo "Straniero" sul critico impuro

di Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchetti, Cristina Ventrucci

<http://www.ateatro.org/mostranew.asp?num=60&ord=5>

Le tue osservazioni giungono piacevolmente inattese in tempi di diffusa sordità, lacerata quasi esclusivamente dalle grida dei litigi o dai sussurri delle confidenze. Suscitare il desiderio di rilanciare il discorso è già un buon risultato per uno scritto che, lungi dall'aver ambizioni di completezza, non aspirava a essere – come tu scrivi – un "documento programmatico" e tanto meno un manifesto (come "Lo Straniero" ha scritto in copertina), quanto il resoconto di tre appassionate giornate di riflessione sulla critica. Tuttavia, il desiderio di far corrispondere al nostro incontro una riflessione comune su temi importanti e la necessità di sintesi determinate dall'obiettivo, hanno sicuramente contribuito a fare del nostro scritto un documento ambizioso, forse a posteriori un manifesto "latente": innanzitutto perché cerca di rompere la consuetudine all'isolamento in cui siamo cresciuti, ma anche perché tenta di delineare una prospettiva di pensiero che sfugga all'altra consuetudine dominante, quella del mugugno perennemente in bilico tra logica rivendicativa e resa al lamento. In questo senso, la discontinuità con cui si può declinare la nostra "impurità" ha un carattere di trasversalità, biografica e strategica a un tempo, dove per "strategia" non si intende la consueta (e demagogica) prassi del "fare gruppo", quanto piuttosto la consapevolezza che le condizioni dello sguardo sullo stato dell'arte teatrale vadano continuamente spostate, depistate, "aggredite". Il gruppo di Prato riuniva, per scelta del coordinatore Andrea Nanni, persone con un'età compresa tra i venti e i quarant'anni, non certo per delineare il profilo di una, anzi più generazioni "senza maestri", ma proprio per sperimentare l'esito di una condizione di riflessione diversa, ideata e realizzata in autonomia, senza cedere alla malinconia di cui tratta Carla Benedetti nel suo libro sul "tradimento dei critici". Se vogliamo è l'inizio (e l'indizio) di una condizione "micrologica", volta a sondare di volta in volta in maniera puntiforme, rispetto al presente e ai valori da esso espressi, modalità e oggetti del nostro – e altrui – abitare il teatro. Partendo da questo punto di vista, non possiamo condividere la tua "accusa" di aver rimosso dalla nostra riflessione l'orizzonte della Storia, quasi fossimo in debito di un relativismo attraverso il quale pesare ed esprimere un giudizio sugli oggetti culturali. Il nostro tentativo di rivitalizzare la pratica dell'esercizio critico non assume la prospettiva storicistica come chiave interpretativa privilegiata, né ha come scopo definire (che troppo spesso significa etichettare) movimenti e tendenze. La storia del teatro non è altro che una tecnica del pensiero, alle volte consolatoria, con la quale allineiamo le esperienze del passato con quelle del presente; e come tale, in quanto pura tecnica, spesso rischia di prendere il sopravvento sulle necessità dell'immediato, spostandole nel paradiso dei codici. Prendendo in prestito alcune parole da maestri occulti a noi cari, ci piacerebbe allo stesso tempo "dire di sì" alla Storia, per una questione di consapevolezza, ma contemporaneamente "dire di no", in modo che non si tramuti insensibilmente in una lente deformante. Il nostro è un sostare nel "frat-tempo", in quell'intervallo che è puro abbandonarsi "alle cose" del teatro.

Riguardo alla genericità con cui si parlerebbe della tradizione, più che procedere per aut aut (Giorgio Albertazzi o Giorgio Barberio Corsetti?) si tratta, a nostro avviso, di ricostruire un reticolo in cui molti degli artisti che tu citi – e naturalmente altri se ne potrebbero aggiungere o togliere – convivono, contribuendo alla formazione di un panorama complesso e variegato, in cui non si ricerca un'estetica da sposare a scapito delle altre, quanto un'energia trasversale e intermittente, capace di mantenere instabili e spiazzanti (ah, il fiore di Zeami!) i linguaggi messi in campo, illuminando percorsi assai diversi – Carmelo Bene e Luca Ronconi, tanto per riprendere ancora un tuo esempio – ma di pari importanza per la comprensione dell'attuale paesaggio teatrale. Nonostante possa apparire deludente a chi pensa, con logica assassina e modernista, che il "nuovo", l'invenzione, la ricerca siano monopolio esclusivo del dato anagrafico, il critico impuro rifiuta la gabbia generazionale come esclusivo sistema di discorso sull'oggi teatrale; così come è pronto a riconoscere i segni della tradizione in formati e artisti da essa apparentemente distanti. Non esiste un principio di organicità di genere o categoria teatrale che ne delineano facilmente il volto: di sicuro la tradizione è da intendersi come un repertorio di innovazioni e non come il semplice perpetuarsi di abitudini. Meldolesi docet nei suoi Fondamenti del teatro italiano quando contrappone tradizione e tradizionalismo, rilevando l'assenza di tradizione con cui l'intera

cultura teatrale italiana dovrebbe fare i conti, assenza che non si può non avvertire – fortunatamente – come "problema aperto e irrisolto", in quanto richiede a ciascuno di costruirsi un proprio itinerario. Problema rispetto al quale tentiamo di sollevare nuove domande in un disordine generatore di stimoli e associazioni, in cui tradizione è trasmissione ma anche tradimento, interruzione, rottura.

Dici che trascuriamo l'aspetto politico e l'economia dello spettacolo. Oltre a essere temi che affrontiamo nel nostro scritto, individuandone echi e risonanze direttamente nell'aspetto formale così come nelle strutture produttive, troviamo che fondamentalmente questa sia una domanda di retroguardia. Non perché oggi le motivazioni politiche e le strutture economiche non agiscano più nella configurazione di un panorama culturale come quello della ricerca teatrale, quanto piuttosto perché si pone come domanda urgente nel momento in cui esiste una contrapposizione tra sistemi forti, cioè tra tradizioni culturali in grado di agire in modo decisivo sull'immaginario e il sistema simbolico collettivo. E questo è possibile appunto solo tra sistemi culturali ampiamente condivisi, come oggi la televisione o internet, o sarebbe ancora importante nel caso si parlasse di teatro di ricerca tra anni sessanta e settanta, quando aveva in Italia una forte capacità mitopoietica, anche e soprattutto in senso politico. È impressionante, ma oggi un videogioco è sicuramente un sistema più forte di quello teatrale!

Allora, in maniera forse paradossale, la tua domanda è il sintomo di una sfocatura storica, o di un'illusione, che permane nel vizio di credere che il sistema teatro sia intoccabile, necessario, e che al suo interno si giochi sempre e comunque una parte decisiva dei destini dei processi culturali. Il nostro, invece, è proprio il frutto di uno sguardo storico, se vogliamo disincantato, che ci porta ad affermare che il teatro d'arte, da tempo uscito dal circuito del grande mercato delle idee ha – purtroppo – perso quella valenza che ne faceva fino a trent'anni fa un sistema da contrapporre al teatro ufficiale. Oggi la realtà ne fa un mercato di nicchia, una piccolissima bottega che sopravvive – anche e proprio in virtù di questa sua condizione di marginalità economica – come territorio di iniziazione all'arte. Ne va salvaguardata con cura la vita e l'originalità, dedicandogli attenzione e creando paesaggi di riferimento in cui saldare le esperienze artistiche con quelle umane. Nel momento in cui il teatro non avesse più nulla da dire e non manifestasse più alcuna energia, ebbene, siamo pronti a occuparci d'altro (come del resto in parte già facciamo). Quanto alle parole con cui ci è piaciuto giocare, mascherandoci da bravi ragazzi – "umiltà, sincerità, onestà intellettuale, autenticità, responsabilità" – non indicano certo delle qualità o delle medaglie di cui fregiarsi, e tanto meno metri di giudizio. Ci attrae la loro ambiguità, ne conosciamo la superficie liscia e la ruvidità nascosta, siamo consci dello svuotamento che hanno subito, come tutte le altre del resto, ma non ci ha spaventato correre il rischio di essere fraintesi (lo si è comunque, spesso), e sono loro il nostro coltello. Abbiamo voluto ripescarle nel mondo dell'ingenuità (certo sì anche dell'ipocrisia, ma siamo impuri, a ognuno la propria coscienza), non per abbellirci ma per riportarle a una durezza (che senza dubbio fa rima con purezza) originaria, a una natura squallida, priva di conforto, e sono per noi un'altra forma di abbandono, l'abbandono del campionato del potere, della sfilata del più bello, del Natale in famiglia. Se umile è il basso, lo sporco, sincerità sta per solitudine, onestà ti porta dritto in galera (in senso metaforico ma non ne è escluso anche uno realistico), autenticità non giudica, ma crea lasciandosi giudicare dagli altri, e quanto a responsabilità, in effetti la più noiosa tra queste, fai tu. Sia chiaro però che non vanno certo a parlare di un "teatro che si ama" bensì di quello che talvolta in principio si odia ma che comunque non si esclude, perché sappiamo con Hillman che "non è bene sminuire ciò che non si comprende", e perché questo eventuale "tribunale della coscienza critica" è proprio all'opera su noi stessi, come tu hai precisato. Magari senza confondere il piano della purezza metodologica con quello della purezza morale. La debolezza di un quadro di riferimento e la fatica a trovare punti di appoggio, che ci rimproveri, sono infatti caratteri endemici dei nostri tempi: il ricorso ad approcci differenti e irregolari (anche a rischio di essere contraddittori e indisciplinati) è parte di uno sforzo costante a non ricadere in teorie tanto confortanti (in quanto univoche) quanto incapaci di leggere il mondo in cui viviamo. L'impurità dunque – intesa come contrario dello specialismo – consiste nella capacità di distaccarsi dalle opere e dai processi in aperta dialettica con il presente. E il teatro risulta uno dei possibili itinerari per suscitare domande e proporre visioni, una delle innumerevoli strade percorribili per attraversare gli interrogativi che costellano il nostro reale. Idem per la soggettività: nessuno di noi la considera una qualità; è piuttosto una condizione fisiologica che preclude la possibilità di "un osservatore neutrale, distaccato, oggettivo", un bagaglio da dichiarare per impostare una

relazione chiara con i propri interlocutori. Quella che viene esaltata è invece la capacità di creare visioni forti, di stabilire connessioni (secondo il vecchio motto forsteriano *only connect*) che definiscano ambienti, di sviluppare l'esercizio critico secondo modalità che vadano aldilà della recensione "pura" (dai forum telematici a te cari fino a forme da inventare e già inventate in alcuni luoghi ai margini del mercato; tema questo che davvero, come tu proponi, vale sempre la pena esplorare). Si tratta di tessere un filo tra un evento di natura teatrale e il reale, tentare una via di attraversamento del contingente, individuare dei percorsi che siano frutto di uno sguardo, che affondino in un orizzonte di senso critico, culturale, contemporaneo. Non stiamo parlando di una ricetta pronta all'uso, ma di un possibile che si confronta con una galassia di gusto che negli ultimi anni si è generata e rigenerata coagulandosi intorno a precisi e svariati oggetti culturali. Si tratta di costruire contesto, fare riecheggiare significati e percorsi diversi non tanto per "catturare" quanto per incuriosire e suscitare un confronto con i propri interlocutori. Perché questo diventi possibile è però necessario uscire dai luoghi canonici e assumersi dei rischi offrendo visioni che riflettano posizioni, non solo prendendo posizioni che riflettano visioni. A volte la durezza della presa di posizione nasconde e offusca la visione alle spalle; l'io, la soggettività, qui stanno. Nella semplicità del non nascondersi dietro a una presa di posizione forte e soggettiva, ma nell'affermare la debolezza profondamente contemporanea del proprio sguardo. Eccoci così alla tua domanda su quali possano essere "le forme e i luoghi dove si potrebbe (o dovrebbe) praticare l'esercizio critico", domanda in cui avvertiamo ancora una volta una forma di invadente determinismo, nel senso che l'impurità di cui parliamo si misura anche nella rivendicazione di una concreta modalità che non abbia in conto l'assegnazione di luoghi e forme specifiche del fare critica, o di una specificità dei luoghi di discussione. Fabrizio Cruciani ci ha insegnato che il teatro è una pluralità di luoghi possibili, una galassia che si disegna in unità solo perché chi la guarda è in grado, attraverso un esercizio di politica culturale, di riconoscere nei suoi segni brillanti una matrice comune. E questa unisona continuità/discontinuità produce anche cultura teatrale. Noi vorremmo fare nostro questo "anche", declinandolo sempre secondo un'economia dello spreco, contro un'economia funzionalista del capitalismo delle idee. Una dichiarazione di impurità della critica come ulteriore livello di rivendicazione politico-culturale.

Fabio Acca, Carla Romana Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchetti, Cristina Ventrucchi

Gruppo Università degli Studi di Bologna (Culture Teatrali)

Lucia Amara, Adele Cacciagrano, Piersandra Di Matteo, Tihana Maravic, Enrico Pitozzi, Annalisa Sacchi

37.a edizione de La Biennale di Venezia diretta da Romeo Castellucci (*Pompei. Il romanzo della cenere*, 15-25 settembre 2005)

Foglio giornaliero del 17/09/2005

There is a moment, perhaps an hour or two into the performance of Bock and Vincenzi's *The Invisible Dances: L'Altrove*, when a woman in a green jacket crossing the stage, seemingly on her way somewhere else, stops, near the front and looks out into the audience. This is not the first time something like this has happened – not quite – but it is still astonishing. She seems to be aware that we are here. If we are here. (Many of us are not, having already left, seemingly on our way somewhere else). She is there for a while, not quite confronting us – her body is turned towards some other destination and her head is turned a little to one side in order, it seems, to see us. If she can see us.

At some other moments, another woman, wearing a long black dress, stands at the front of the stage and, very calmly, gently, gazes out at us. Here, though, there is no real sense that we are being looked at. We know that she sees other things, other places, other times. Her gaze may seem to fall upon us, but this is merely the illusion created by an inner concentration, the introspection of the medium summoning before her mind's eye the image-messages from beyond that she is to transmit. She looks anyway as though she is not quite here, as though she has dropped in from another time – her long black dress suggests either another era when we all dressed better, or perhaps she got caught up here, in this theatre, on her way somewhere else, to some other theatre, even, where dressing up is required of the public as well as the performers. So we are used to the possibility that someone looking out towards us may not be looking at us.

Once – perhaps only once – a man stands centre stage (and here he almost violently transgresses the spatial disorganisation of this work by asserting himself in such an orderly, organised and organising location). He stands there and he turns his head, casting what we take to be his gaze across the auditorium. What appears, in this action, as his gaze, however, does not seem to have the usual effect. I do not feel looked at. Instead I am aware – again, always again – that I am doing the looking, and that the movement of the man's head neither seeks me out or pins me down, but, instead opens his face to my scrutiny.

This act of opening feels like it could become an opening in the texture of the stage. The stage feels dense, now, peopled by hundreds of actions and passages. Back near the beginning of all this, when a curtain was removed to reveal the full extent of the stage, a dozen figures stood as though in a landscape, making a field through which my eyes could wander. By now, though, so much has happened here – even though nothing has actually happened enough to matter much to anyone else – that the stage no longer feels like it contains any unused space.

It's as though a whole sheet of paper has been coloured in, with not a single gap left through which the paper itself might be visible. When someone seems to look out from this place, though, there seems to be a possibility that this colouring in might be undone, just for a moment, and that a little hole or tunnel might be hollowed out through which the space of the stage and the space of the auditorium might regain contact with one another. I imagine this hole as something like a 'worm-hole' in outer space, through which two locations in the universe, far apart from one another in both space and time, join up. Who knows where you might get to falling through a hole like that? People have had some pretty tricky experiences with holes. Perhaps it would be better just not to go there. But what is

astonishing about the way the woman in the green jacket is that she seems to be offering an invitation: 'Come with me, come with me, there is a world elsewhere.'

Nicholas Ridout

For me the festival begins in the dark. I am here to see the performance by the Orthographe group. I am instructed before the event begins to sit very still. One of the several projectors that will generate the spectacle is over my right shoulder. I must not lean forward at all, I must not cross my legs. My slightest movement might obliterate the image. It's not that the images depend upon me – I cannot imagine that they will appear for my sake – but even so, with a turn of my shoulder, my head, I can make it impossible for an image to appear. This is my constraint, although no more constrained than any of the other spectators. We practice our stillness and silence together. We shape our attention. We give give this attention to what will appear.

For what seems just a few minutes – as long as it takes, say, for a visit to take place, for something to be looked upon and noted and understood (how long is that?) – shutters are opened on the various mirrored wooden boxes that serve as projectors around and behind us. The action, which I believe is taking place somewhere very near by, behind a partition in this same room perhaps, is thrown onto the surface in front of us as apparition. I see a form out of which an image emerges. The images, as they take shape, suggest that it might be possible to know them, touch them, manipulate them. This is a touching, though, that we cannot do – anymore than we can be touched, directly, by whatever phantom figures appear, as it were, to appear. The images, therefore, as they emerge, touch themselves. A pen scribbles across a surface, some illegible script that is impressed and then smudged or erased by a following finger. A hand explores the stitches along a surgical wound. A fist scrunches a cloth, the legible image fading and returning, a thing of surface and light and emergence, touched, untouchable. It is as if the actors, if we can speak of actors here – hands and textures and also human figures, the movements of women upon the surface of a stare – are presenting themselves in some other place, some elsewhere, *for* the images, for whatever image machine will donate them a brief and unlikely existence out here, as ghosts of whatever desire or understanding *we* care to bring, appearing to these visitors who sit so still, so close to each other but performing their own incapacity to move, consuming the spectacle without as it were showing the way our mouths move as we chew, without the slightest distension of the throat.

What are these images? What are they asking of us? Indeed, are they asking anything of us at all? I ask myself these questions at a seemingly very different event that same evening. This time I am outside and I have, so to speak, freedom to move. There is movement all around. A crowd of people, shadows in the evening, dark on dark, are gathering for an event, for whatever will appear, here, where we come to look. We are gathered for Kevin Binkert and Scott Gibbon's flame tornado – whatever that might be. But we think we know what a flame tornado is, or should be. We are anyway expecting fire. And there is sound – I can't say that this is the sound of the flame, except in the way, say, a ripple might appear to precede the stone that is dropped into a pool, like some intimation on the earth's part of an ancient hurt – that continues to press against its surfaces, a hurt perhaps of intrusion and emergence. The flame, when it does emerge, is a thing of increase and decrease. There is, strangely, something gentle about it, something of pity too perhaps, although when it roars to its full height several of us step back instinctively. But there is no way of knowing what its full height is. And no way of knowing, either, what this image – if this is an image – is. I enjoy it when it is small, curling like a serpent. But I know that this phrase "like a serpent" means next to nothing. It seems – as it seemed to me this morning with the work of Orthographe – that out of this mere fact of light and dark an image attempts to appear, as if something – some creaturely something, *someone* even, were making a demand upon me. The demand seems to be: recognise me – hear and see and feel me for what I am. And, at the same moment, with the same force, this thing refuses any recognition. It appears because it cannot help appearing. It appears in spite of itself. It appears.

Joe Kelleher

Brevi considerazioni intorno al dialogo 1

di Lucia Amara

Si produce una dissonanza quando la parola *Altrove* entra nel linguaggio della scena. Qualcosa che ha a che fare con un principio antico del teatro.

Se ciò che viene mostrato in quanto spettacolo o rappresentazione è il punto del suo stesso inabissarsi, della sua propria fine, allora il processo con cui lo spettacolo è stato costruito, diventa immanente. Due luoghi possibili dell'*Altrove*. Uno puramente materico, tecnico, quasi artigianale. Quello del processo. L'altro meramente estetico. Quello dello spettacolo e di chi ne fruisce. Tuttavia non è la netta divisione tra questi due piani a creare quella dissonanza iniziale, ma il suo continuo oscillare dall'una all'altra. L'eterna lotta dell'una contro l'altra. E ciò avviene soltanto nel tempo della rappresentazione.

Il tempo, la durata è il centro di un discorso intorno a *The invisible dances. L'Altrove*. E da questo centro si generano due punti come pure evidenze. Il primo punto è un'osservazione di Nicholas Ridout: quando si esce dallo spazio di quello spettacolo ci si domanda se quello a cui si è assistito continuerà ancora, anche senza spettatore e se questo avviene, in che forma si darà? La struttura spazio-temporale del lavoro di Bock & Vincenzi sembra riattivare quell'*Altrove* di cui parlavamo prima, riconferendo vita al processo ma fuori dal suo luogo deputato, immettendolo nel presente della rappresentazione.

E' necessario sapere che gli attori in scena hanno degli auricolari dai quali ricevono le coordinate che permettono loro di agire nello spazio. Da qui il secondo punto del dialogo, sviluppato da Romeo Castellucci. E' come indossare abiti di altri. Abiti di persone morte. Le partiture gestuali delle persone anonime seguite a Venezia sono uno dei principi compositivi dello spettacolo e ciò provoca una azione dura, una ripercussione sull'intimo di chi guarda pur non conoscendo il processo. Evoca fantasmi.

Nel punto in cui il processo si inabissa per finire, il solo modo di esistere è dunque l'atto di evocarlo attraverso l'intimo. Artista spettatore critico sono posseduti da un unico gesto, quello dell'evocazione e dell'attualizzazione dell'assente.

Rendere conto dell'*Altrove*, attraverso la voce o attraverso la scrittura, può essere il punto di partenza del dialogo sull'opera?

L'immagine spettrale

di Adele Cacciagrano

È sera in questa città lagunare dove per alcuni giorni sono stata chiamata a rendere testimonianza di un teatro ancora nascosto e preservato come un tizzone ardente sotto la cenere, in attesa di tempi migliori, in attesa di utopici futuri.

All'uscita dal Teatro delle Tese, mi ritrovo a seguire un gruppo di persone che si dirige verso un punto preciso. I gruppi sono tanti, composti ognuno da due – tre persone: familiari, conoscenti o semplicemente i passanti di questa città che della sua vocazione marinara continua a mantenere il carattere di crocicchio di infiniti vagabondaggi. I gruppi diventano folla anonima radunata in cerchio attorno ad un evento centrale, intorno a qualcosa che deve esserci, ma che altezze e stature diverse mi impediscono di vedere.

Mi sposto cercando un varco e quando lo trovo finalmente lo vedo: un moderno fachimiro che addomestica forme infuocate. Con l'aiuto di un tornio appositamente modificato con l'installazione di due aste laterali e di un erogatore di gas il performer, Kevin Binkert, modella il fuoco come un vaso e le sue forme volteggiano, si abbassano, si stringono fino quasi a spegnersi, per poi aumentare fino all'inverosimile. Con una vampata che brucia gli sguardi degli spettatori troppo vicini, il fuoco nel suo parossismo diventa filo che congiunge terra e cielo, una moderna Torre di Babele lanciata per sfida

verso quel cielo chiuso, non più abitato da Dio da quando Nietzsche ne ha decretato la morte. La sfida è aperta, l'uomo lancia il suo insulto verso il cielo e chissà che gli dei non accettino di rispondere e scendano dalla colonna come da una scala d'oro e vengano ad augurarci la Buona Notte.⁶⁰⁰

Il fuoco torna a scemare e, anche nella riduzione della massa, resta portatore di forme fugaci in cui lo spettatore può riconoscere bestie, serpenti, corde, anelli, corpi danzanti di baccanti e fustiganti.

Ma il problema che il modellatore di fuoco mi pone è quello di mettermi davanti ad una forma fluida di rappresentazione per cui non esiste un rapporto oggettivo con la performance, ma sempre e soltanto un rapporto personale intriso della mia personale capacità e fantasia nel distinguere le immagini e riconoscerle staccandole dal magma informe e continuo di una presenza.

E allo stesso tempo questo rapporto non è così scontato, è un qualcosa che non dipende solo dalla mia fantasia visionaria. Ci sono forme nel fuoco che mi chiamano e chiedono di essere riconosciute, mi chiamano a testimoniare della loro esistenza e lo fanno rivelandosi, mostrandosi, seducendomi.

Nella mia *quaestio* ho trovato un maestro e alle sue parole mi affido per continuare e avanzare nella mia indagine.

Nelle speculazioni sulla natura delle immagini che compaiono negli specchi, i filosofi medievali giunsero alla conclusione che l'immagine non è una sostanza, ma un accidente, che non si trova nello specchio come in un luogo, ma come in un soggetto. Essere in un soggetto è, per i filosofi medievali, il modo d'essere di ciò che è insostanziale, cioè non esiste per sé, ma in qualcos'altro. Da questa natura insostanziale derivano all'immagine due caratteri. Poiché non è sostanza, essa non ha una realtà continua né si può dire che si muova attraverso un moto locale. Piuttosto essa è generata ad ogni istante secondo il moto o la presenza di colui che la contempla. L'essere dell'immagine è, dunque, una continua generazione (*semper nova generatur*) e in quanto essere di generazione e non di sostanza, essa è creata nuovamente ad ogni istante come gli angeli che, secondo il Talmud, cantano la lode di Dio e subito sprofondano nel nulla.⁶⁰¹

Il secondo carattere dell'immagine è di non essere determinabile secondo la categoria della quantità, di non essere propriamente una forma o un'immagine, ma piuttosto la specie di un'immagine o di una forma (*species imaginis et formae*). Il termine *species*, che significa "parvenza", "aspetto", "visione" deriva da una radice che significa "guardare, vedere" e che si ritrova in *speculum*, specchio, *spectrum*, immagine, larva, *speciosus*, bello, che si dà a vedere, *spectaculum*, spettacolo.

L'immagine è un essere la cui essenza è di essere una specie, una visibilità o una parvenza. La specie di ciascuna cosa è la sua visibilità, cioè la sua pura intelligibilità. Speciale è l'essere che coincide con il suo rendersi visibile, con la propria rivelazione. Ma l'essere speciale è assolutamente insostanziale. Esso non ha un luogo proprio, ma accade ad un soggetto, ed è in esso come un *habitus* o un modo d'essere, come l'immagine è nello specchio.

L'immagine è allora ciò che si offre e si comunica allo sguardo, ciò che rende visibile e, insieme, ciò che può e deve ad ogni costo essere fissato in una sostanza e in una differenza specifica per poter costituire una identità.⁶⁰²

Vi è allora nelle immagini che si danno a vedere, che si offrono mute allo sguardo dello spettatore una esigenza. La presenza che si dà in parvenza esige da noi qualcosa. Non si tratta di una necessità fattuale. Anche se gli oggetti, le sostanze, gli eventi accaduti saranno un giorno completamente dimenticati e cancellati per sempre dalla memoria degli uomini, ebbene malgrado questo –anzi, precisamente per questo– essi esigono di essere fissati, nominati, esigono di non essere dimenticati. Questa esigenza non ha nulla di estetico. È, piuttosto, un'esigenza di redenzione.⁶⁰³

⁶⁰⁰ Rif. All'affresco della discesa degli angeli conservato nel palazzo Farnese di Caprarola.

⁶⁰¹ G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo 2005, p. 59-60

⁶⁰² G. Agamben, *Profanazioni*, Nottetempo 2005, pp. 61-63

⁶⁰³ G. Agamben, *Il giorno del giudizio*, Nottetempo 2004, pp.10-12

Ed ognuno di noi è chiamato ad essere testimone, ad essere l'angelo della redenzione che fissa e genera in un atto di contemplazione il maggior numero possibile di forme, a carpirle dall'informe per conservarle nella memoria.

Sorvegliare o punire?

di Piersandra Di Matteo

Può l'esecuzione di uno spartito darsi come elaborazione plastica di figure in movimento, come trasposizione ritmico-spaziale di oggetti e gesti apparentemente riconoscibili? E può una orchestrazione di azioni, micro-unità gestuali dal carattere narrativo coincidere con la partitura ritmica di tale spartito? In questo spazio si situa *We're Talking About Music* progetto performativo del duo moscovita Zhunin & Alimpiev.

Il concerto per pianoforte e orchestra op. 35 di Schostakovic diventa arena di un esercizio di poteri. Neon bassi, sfidano l'altezza degli occhi dello spettatore a un tempo per amplificare e interdire la visione. Quattro direttori d'orchestra. Un primo interminabile solfeggio sembra differire l'inizio dell'azione. E poi ventidue orchestrali si riversano in massa sulla scena con mazzi di gerbere avvolti da fogli trasparenti. Si dispongono dietro cinque file di pannelli grigi che occultano i corpi fino alla testa. Il loro riso soffocato e straripante è subito spia ambigua dell'agonismo che si stabilisce tra chi domina e il dominato.

Un concerto, eppure, nessuno strumento, nessuno spartito. Resta la dinamica nuda dell'esercizio di un potere. Coercizione tanto subdola e cifrata, quanto dichiarata in un codice secondo. "Come correggerai la respirazione" dà inizio a una catena di ordini preclusa allo spettatore, codice altro tra i due schieramenti in cui a un tratto si ha la sensazione di non poter, mai con chiarezza, afferrare l'atto di disobbedienza, la ribellione, se non in un momento dichiarato di estromissione di un membro del coro. È la violenza stessa messa in moto tra i direttori e l'orchestra a prevede il disordine, è il duetto mai ammiccante di ballerini in contro tendenza, solisti o ammutinati?

E ancora comandi: "Perché noi stiamo parlando", "Bisogna sedersi e stare in silenzio", "Allora su".

La dimensione coreutica si articola attraverso segni minimi, azioni fissate nell'unità gestuale del pianto e del riso, del dolore e dell'attesa: cadere, vestirsi e svestirsi, strappare fiori e poi soffiarsi il naso, riversarsi in massa in una linea arretrata dell'orchestra, cancellare frasi sul foglietto giallo che ognuno ha posto a delimitare il proprio raggio d'azione, spartito travestito da appunti della spesa, sbuffare polvere, bere da flut sottili. Questi atti definiscono un concerto di suoni e ritmi corali tutt'altro che accidentali, traslitterando la partitura sonora in un tessuto fortemente teatralizzato che chiama in causa anche il cliché dello skach teatrale, l'esecuzione musicale strumentata a cappella dei direttori, il tracciato percussivo di posate in plastica bianca, atto masturbatorio collettivo, e la filastrocca negata di "Ambarabaccicoccò tre civette sul comò" dilatata in una pronuncia asettica e impersonale. Tutto sembra avere a che fare con l'esercizio di un potere che frana e si riafferma di continuo nell'attesa, nella smobilitazione, nell'atto disatteso. La coerenza interna, dettata dal disegno sonoro di Schostakovic, vive, allora, nel suo continuo essere eluso e tradito, nella e della natura di questo tradimento in cui, alla fine dei conti è lo spettatore a dirigere il suo sguardo, a porre relazioni. Dalla posizione sopraelevata, come da sopra il golfo dell'orchestra, decide cosa e dove guardare, esercita il suo vero potere.

FortePianoForte

di Tihana Maravic

Alle ore 17 e 30 in sala Marcegaglia durante l'inaugurazione del 37° Festival Internazionale del Teatro si rompe il bicchiere di champagne che tengo in mano. "Alla Vita del Festival!" penso.

Qualche ora più tardi al Teatro Tese delle Vergini se ne rompe un altro e un altro ancora (ordine-incentivo: via libera alla tristezza oppure "Alla Vita della EmotiVità!"). E poi scoppiano le lacrime. Una bomba di pianto. E poi un dominio di risate, di svestimenti e di asciugamenti.

In scena si sta "giocando" al *We're talking about music*.

E' un gioco (anzi, lo vedo come un gioco) sulla trascrizione in forma plastico-visiva del Concerto per pianoforte e orchestra op. 35 di Schostakovich.

Chi accetta di prenderne parte si abbandona al rischio, partecipa sperimentando le proprie possibilità di sopportazione sfiorando la pazzia, e così facendo il gruppo dei giocatori assume un'immagine che commuove nella propria innocenza, testardaggine, insicurezza e vulnerabilità.

In scena ci sono il gruppo di direttori d'orchestra e il gruppo-orchestra, oppure il gruppo "le dita del pianista" e quello de "le corde del pianoforte". E poi c'è un terzo gruppo, quello degli spettatori in platea. Gli spettatori posti in alto rispetto alla scena non riescono mai a vedere tutto quello che succede sotto, nel pentagramma dell'azione. Ed è proprio questa situazione scomoda che ci invita a curvarsi in avanti e ad avvicinarsi in questo modo anche fisicamente alla scena per diventare così, grazie alla nostra curiosità, partecipi del gioco.

M'innervosisco, comincio a spazientirmi, attendo che quello che dura finisca.

Dopo un po' di tempo, quando finalmente lascio che il mio tempo entri nel tempo dello spettacolo, la mia percezione di quello che succede sulla scena diventa più interessata. Lo sguardo si posa e riposa sui dettagli.

Forse è questo il momento in cui lo spettacolo diventa un paesaggio di Kaspar David Friedrich ed io una spettatrice sedotta. Sedotta nella compassione dei movimenti emotivi del gioco. Meccanismi del comportamento infantile nei quali la responsabilità collettiva lascia l'individuo libero nel proprio agire.

Non riuscire a smettere, non riuscire a cominciare, sembra che si possa continuare a fare solo quello che già si stava facendo, mantenendo la tensione nello stare fino all'arrivo del prossimo ordine-incentivo:

"Ce la farai!"

"Respira!"

"Bisogna sedersi e stare in silenzio!"

"Allora su!"

Foglio giornaliero del 18/09/2005

LEXICON: ALTROVE

Assenza - È la sospensione tra il desiderio e il compimento. È un sostare al di qua. È il luogo di una mancanza. Ma il mancare non dialoga con l'esserci, con la presenza. I due termini pongono problemi che non sono simmetrici, l'uno aspira a definire la concretezza e l'altro a restituire la misura di ciò che nega.

La presenza e la mancanza, vissuti sulla e nella scena, non possono essere assunti nella loro semplice reciprocità. Tale rapporto si moltiplica e si diversifica in innumerevoli eventualità. La presenza e la mancanza sono entrambi intimi, sono pronti a capovolgersi, a scambiare la loro ostilità. L'oggetto di questa ostilità è ancora una meta, un fantasma. Il luogo è lo stesso. La diversità sta nel complotto.

Arena di questo complotto è il corpo del performer. E se il complotto è lo stesso, la diversità è nel luogo, la scena. Infatti, se vi è una superficie limite tra un tale manifestarsi e una tale omissione, tra ciò che è presente e ciò che sembra mancare, tale superficie è il corpo della scena esposta allo sguardo dello spettatore, alla sua penetrazione.

È così in *The Invisible Dances* del duo londinese Bock & Vincenzi. Assistiamo all'accadere di un comando imposto in cuffia o all'ingiunzione di fissare lo sguardo al monitor per la donna con passamontagna, l'unica ipervedente. L'assenza, ciò che ci è precluso, contrae la visione in quella zona inafferrabile che si situa tra ciò che accade e ciò che si suppone stia accadendo. A un certo punto si ha come la sensazione di essere di fronte all'accaduto senza l'accadere. L'accadere è altrove.

(Piersandra Di Matteo)

Attraversamento delle apparenze[Nella retorica del limite, del confine, della morte] - Margine immateriale in cui chi *passa* non è più presenza, ma non è ancora mera memoria. Luogo del passaggio che non implica permanenza-soggiorno né dimora eterna. Esistenza opaca di un confine insuperabile, una porta che si apre o che non si apre. Una scomparsa improvvisa. Una perdita. Si parla di ciò che si è perduto, ma dove e come? L'Altrove, in quanto attraversamento delle apparenze, non possiede cesure spazio-temporali, tutto avviene in un batter d'occhio, come girare l'angolo e dissolversi. Nume che scompare e che torna. Dedalo. Limite troppo poroso, passo, bordo, luogo dell'aporia.

[Nell'arte monumentale] L'ultimo posto occupato da vivi. Il monumento, e tutta l'arte, tende senza alcun esito a contenere questa la presenza troppo ingombrante del corpo. Qui l'Altrove si manifesta nella sua forma più pura di condensazione del reale.

[Nel teatro] Forma pura del teatro a venire. Non già, ma non ancora. La scena è corporea e incorporea assieme. E' intima. Sull'esperienza dell'Altrove come attraversamento vige una censura di tipo narrativo. Da qui prende forma la retorica teatrale, fatta di *phantasmata*, immagini del non-immaginabile.

(Lucia Amara)

Fantasma (lo stato di emergenza della figura) - Ci sono assenze che ritornano nelle opere dell'Arsenale, scene che evocano il fantasma di un gesto avvenuto altrove.

Altrove si manifestano le figure di *Ortographie de la physionomie en mouvement*. L'azione ha luogo alle spalle dello spettatore, oltre un tramezzo scuro bucato da una lente. È questo il medium, lo specchio ustorio che concentra l'immagine e la rifrange in forma spettrale. Sono ombre fuggite dal corpo quelle che vengono intercettate nello schermo, fossili estratti dagli album de *La nouvelle Iconographie de la Salpêtrière*, l'ospedale parigino in cui il professor Charcot a fine Ottocento tentava di decifrare i geroglifici dell'isteria. Affiora l'immagine di un'internata distesa sul suo letto, avviluppata tra le pieghe lattiginose in cui l'abito si perde nel lenzuolo. Le contorsioni e gli spasmi che la agitano non affermano un eccesso (isterico) di presenza ma un atletismo della figura che tenta di liberarsi del suo coefficiente di densità, del peso che la schiaccia contro il materasso. La lente permette all'immagine di esorbitare: non una captazione, una captività del soggetto, ma una liberazione per eccesso di visibilità. Questo può il fantasma, contemporaneamente apoteosi e caduta verticale dell'immagine (o semplicemente immagine realizzata, recuperando la memoria etimologica in cui i due termini coincidono). I drappaggi della veste vengono in primo piano, agitati da un soffio interno che finisce per perdere la misura di un corpo già evanescente, fatto di una paradossale materia dell'assenza. È forse questa la qualità primaria dell'altrove.

(Annalisa Sacchi)

Here and Now - I am in a room at the Arsenale with a group of other people, some of them old friends, one or two of them people I have only met this evening. We are visiting Mark Bain's installation *Sonusphere*. I had a sense of what this work would be about before I arrived. At least I thought I did. Some sort of sensitive device was set deep in the ground to register the earth's barely perceptible movement, and this vibration is relayed here as sound: gathered, it seems, in a vast sphere that resonates with a deep monotone thrum. Now that I am here, though, the work both is and is not what I expected. I am struck, above all, I think, by certain undemonstrative banality. The sphere itself is made of a soft and dull grey plastic. Wires lead to a clearly visible back room stacked with boxes, bits and pieces of machinery, the merely necessary apparatus. As for the sound itself, it seems as if there is no attempt at all on the part of the artist to modify this sound for the sake, say, of an effect, for the sake of something that would sound either 'good' or 'bad'. Meanwhile, as friends and new acquaintances, we stop and rest, right here. We give time to the ordinary business of acquaintance. We chat to each other – about the work, yes, but also about whatever else, but as if the work were merely an occasion for contact, for the exchange perhaps of a set or brief reports on our mutual elsewhere.

Conversation, in other words. It seems to me that elsewhere, if elsewhere is anywhere, is also always right here, wherever we happen to find ourselves. Elsewhere is not the name of another place on the map, somewhere that I might go to, so much as a sense of something unrecalled or unlooked for in this place and moment. Here and now. Elsewhere is a sense of possibility, already perhaps a lost possibility, a missed appointment, that erupts – or even leaks out – of the ground I stand on. Or else it leaked out long ago and now is already turned to a stain so familiar it is barely perceived, or a sound I forget to hear, right here, on any of these thinnest and most delicate strips of the earth's crust where I live my most oblivious moments.

I wonder, in a particularly intimate sense, what it is I am doing here. What have I come to find? What have I come to retrieve? I imagine some sort of force – some sort of administration – that would work in tension with the Venice festival's fundamental gesture of gathering and invitation. This *other* force – which is always somehow called into being wherever and whenever the theatre takes place – might speak as the police speak when, at the scene of an accident, an officer attempts to disperse those who have gathered with the words “Move along, there's nothing to see here”. Always, in these situations, even though there may be barely anything to see, we are reluctant to move. It is enough sometimes to stare, to give our attention to the place – whatever ordinary corner of the world it might be – where something *has* happened or *might* happen. There are no empty spaces. Those of us who do gather – to look, to talk, to be human with each other – do not disperse. Not completely. Not yet. We remain – or a fraction, a sliver, an echo of us remains – suspended like dust in these places where an elsewhere is suspended in the very texture of the here and now. I am shaken to the core.

(Joe Kelleher)

Luce - Dov'è l'altrove nello spettacolo *The Invisible Dances*. L'altrove di Bock&Vincenzi?

Sono nel buio della platea. In scena di fronte a me trovo quasi la stessa qualità di nero. Anche il suono che sento è piuttosto scuro.

Gli attori si muovono guidati dalla voce che gli arriva attraverso gli auricolari e il video. Ho letto che si tratta di movimenti che sono già stati eseguiti da altre persone in altri tempi e altri spazi. Questa scena lunga e ripetitiva dura più di due ore. La monotonia viene spezzata e sottolineata dai brevi intermezzi sonori di altissimo volume. Nei momenti in cui il volume s'innalza dal suo colore piatto e basso, delle onde, direi sonore, coprono e di nuovo scoprono il mio corpo. Mi fanno sentire che quello che accade davanti a me non succede veramente lì, ma in un altrove nel quale ho la possibilità di entrare solo per un attimo insieme all'onda. Questo brevissimo istante sembra durare una piccola infinità e non lo definirei per niente un momento caldo e confortevole. Anzi, ci si sente come stranieri di fronte agli altri, ma ancora di più di fronte a se stessi.

“Bene”, penso “ora percepisco e capisco quello che voleva indicare l'altrove del titolo”.

Invece non è per niente vero. Il primo tempo dello spettacolo è in realtà solo un avvicinarsi all'altrove, la preparazione del luogo dove si aprirà la porta all'altrove.

Il primo dubbio mi arriva con un leggero cambio di luce, quando il buio in scena si dirada e i visi di chi recita diventano per la prima volta visibili. Là succede un cambiamento, ma non riesco bene a capire quale.

Il vero cambiamento avrà luogo solo dopo, nella seconda parte dell'evento, quando sulla scena rimane 1 attore nella maglietta bianca, che appoggiato sul nero fondale, e una fortissima luce bianca addosso, comincia a muoversi lentamente e questa volta con una sonorità diversa. Un uomo di luce in una continua metamorfosi di forme. Mi fa pensare alle immagini interiori delle macchie di Rocher. Farfalle, ali, uccelli, voli. Un'ascensione. Una porta che si apre sull'altrove.

In questi tre giorni del Festival ho visto altre di queste porte. Penso al fuoco di Binkert e Gibbons che ieri a causa del vento non poteva aprirsi e ad una porta di nuvole bianca che si è aperta ieri sera nell'ultima scena del video di Carloni e Franceschetti.

(Tihana Maravic)

Sleeping - Il mio concetto di altrove è legato all'esperienza del sonno o meglio della veglia. Mi capita spesso, quando sono stanca ma occupata nel portare a termine un impegno, di vivere l'esperienza di uno scarto tra la mia corporeità reale ed un'altra ugualmente reale, ma altra.

In questi giorni di fuga orizzontale per inseguire gli eventi nella loro manifestazione e il tutto ad una velocità centrifuga estenuante, mi è capitato spesso di arrivare a vedere gli spettacoli serali e provare questa meravigliosa esperienza del salto nell'altrove.

L'esperienza di una fruizione picnolettica, di una presenza che si dà per istanti, per illuminazioni strappate a un prepotente inabissamento morfeico. L'esperienza della veglia comporta una lotta nel voler mantenere il controllo del proprio corpo e delle proprie sensazioni e la capacità di veicolare l'attenzione verso un punto fisso contro una forza "altera" che mi conduce sulla soglia e mi risucchia in un salto nel buio, mi sottrae alla dimensione cosciente e mi fa scappare per una via tangenziale portandomi via, sciogliendomi dalla necessità di un corpo che resta presente qui ed ora... Con essa, come scrive Bataille, "entrai in una specie di tomba dove l'infinito del possibile nasceva dalla morte del mondo logico".

Il passaggio dalla veglia al sonno è il passaggio all'altro lato dello specchio, come per Alice, un attraversamento che permette di ritrovarti in un mondo che è in tutto uguale a questo, ma dove le cose sono solo leggermente spostate. Un mondo dove le connessioni logiche, le leggi fisiche e morali, sono sospese e aperte perciò a nuove ricombinazioni.

Un'esperienza simile è quella rivissuta davanti allo spettacolo *Ortographe de la physionomie en mouvement*. Un passaggio dalla luce alla tana in cui veniamo condotti dolcemente, quasi per mano, senza vivere in maniera traumatica il passaggio al buio, dove subito dopo ci ritroviamo immersi. Poi il sogno inizia.

Attori pipistrello che si mostrano a testa in giù, a dispetto delle banali e ovvie forze di gravità, schegge di episodi slegati tra loro e inframezzati da un semplice battito di palpebre che in questo caso è l'otturazione della camera ottica. Corpi che si rivelano nella loro nudità, in maniera pornografica, costringendo a guardare un corpo scosso dal fremito e dalla voglia, il bianco ossessivo degli occhi, una cicatrice troppo o troppo poco tattile. Ci permette di concentrarci su dettagli slegati, una mano che scrive qualcosa meravigliosamente illeggibile, una scrittura slegata dalla volontà di comunicazione, una scrittura bella e rapace nel suo rivelarsi come puro gesto.

Il mondo svelatomi da *Ortographe* è un mondo onirico, dove posso rivivere coscientemente l'altrove di una mancanza, dove posso abbandonarmi a una logica sfilacciata e necessaria allo stesso tempo, alla bellezza di corpi e movimenti ancora da partorire, ma fortunatamente già concepibili. L'altrove vissuto nel sonno-sogno è per me il luogo del possibile, ed il possibile è il vero ultimo fondamento del mondo.

(Adele Cacciagrano)

Transport. When morning came they were already gone. The New York City Players at the Teatro Goldoni. It doesn't sound very likely. Perhaps it was a dream. But perhaps they really were here. They had got in and got out and in between they had done their thing in the light of the night and in the morning they were gone. They had places to be. And it is not just them. Hausswolff has departed. Goat Island and Nanaqui have arrived. There's always a kind of disjunction of space and time in the life of the theatre. Sometimes it works like this, and the public is left behind in the city when the players leave, and thus the public constitutes a continuity of sorts, the players, in their has to be away, on to the next get-in, the next show on the road. But it also works the other way round, with the public appearing for the moment of an evening at an event to which the players have been devoting themselves day in day out for weeks, months, years. When morning came, the public, too, had already gone.

(Nicholas Ridout)

Unheimlich – L' *unheimlich* è una forma di *spaesamento*, uno scollamento come accezione dell'altrove che non tende a soffermarsi su una dimensione astratta, ma si produce in una condizione di immanenza; l'altrove come *unheimlich* è quindi sempre in riferimento a qualcosa o a qualcuno. Non occupa una posizione *verticale* (non è l'al di là ad essere rilevante in questo contesto), bensì designa uno scarto, uno scollamento che si produce in modo orizzontale, ogni volta *a fianco*, come uno spostamento impercettibile. È piuttosto una bordatura, un luogo che si produce in una condizione di non aderenza a sé, ciò che, in termini di occupazione dello spazio, non coincide perfettamente con il *proprio* e con *dove*. Lo scollamento prodotto dall'*unheimlich* condivide alcuni caratteri con il concetto di *areale* introdotto da Jean-Luc Nancy in *Corpus*, nella doppia accezione di una realtà attenuata, una sospensione, ma anche di una spazializzazione, l'estensione di un'*area* o di un perimetro. Qui l'altrove è sempre riferito ad un corpo che occupa (in modo intermittente) un luogo. Ha propriamente a che vedere con una condizione di "sfocatura percettiva", semplicemente perché non è il corpo a produrre l'altrove, ma la sua *localizzazione* in uno spazio che si dà, per così dire, in un tempo sospeso: poco prima o poco oltre la sua contingente presenza spaziale. Da un lato, come nella prima parte del lavoro del duo londinese Bock & Vincenzi, questa condizione *areale* dell'*unheimlich* si manifesta nella produzione-occupazione di un'area della scena, dall'altro, unitamente a questa, si produce, nella terza parte del lavoro, uno scollamento in seno alla figura del performer che tende a sfocarne i contorni staccando la figura dal suo sfondo, come in *Corpo zero (due)* di Maria Donata D'Urso.

(Enrico Pitozzi)

Zzz. This is what you say when you want to make time move on. You don't even have to say it like you mean it. In the same way as long as you know what you are doing you can just stand there and move along at the same time by making the whole space and time around you change the scene for you. It's a simple montage device. Zzz. Now it is morning. You could imagine a child doing it, especially, perhaps, the evening before a very special day. And until someone creates a theatrical production which does for time what Borges's famous map of the world did for geography (in the search for complete accuracy the map eventually ended up the same size as the world itself), we can always rely on just standing there, like the actor playing Kevin in Richard Maxwell's *Good Samaritans*. We can always have someone just stand there and Zzz.

(Nicholas Ridout)

Foglio giornaliero del 19/09/2005

One of the distinctive sounds of this festival so far has been a kind of low throbbing rumble. Of course the range of sounds emitted by artists at the festival has been extensive, and at all kinds of frequencies except, perhaps, those specific frequencies that are expressly forbidden by a sign at the entrance to the Teatro alle Tese. I imagine we wouldn't even hear these forbidden frequencies, as such, in any case, as the prohibition seems to refer to that spectrum of vibration constituted by radio waves, rather than those waves lying within the parameters of waves that can be picked up by the human organism and experienced through their vibration there as sound. But it is not just the continuous bass churning of Mark Bain's *Sonusphere*, which we hear every time we pass along the long corridor in which, at least when the art exhibition is open, we also enjoy birdsong and the barking of dogs. That is after attending to Santiago Sierra's recorded inventory of Biennale economics that assails visitors at the moment they are about to get their money's worth.

The production of the low throbbing rumble in the theatre festival (and these phenomena are themselves fairly diverse, even if they do seem like a speciality of the house) seems to function, in many cases, as a form of announcement. In conversation at the beginning of the festival the sound artist Carl Michael von Hausswolff reminded us that low frequency vibration allowed elephants on the Indian Ocean littoral to sense the approach of the December 2004 tsunami. Elephants simply felt the trembling of the earth in their feet, and walked up from the coast, into the hills, and away from danger. Here, too, we are

dealing with the ominous. There is a dramaturgy in the use of such a sound. Warnings, prophecies and all such announcements are shapings of time, from which we learn, however vaguely, that there is something to come and that we would do well to be ready for it. Listen up, says the thunder, and watch. It will happen. It's a clear enough message for those with ears to hear it. Any Oedipus limping around the Arsenale who failed to attend to its meaning would no doubt tear his ears off when the catastrophe struck, even though it would do no good. You just can't keep this stuff out of the body, ears or no ears.

(Nicholas Rodout)

Gli allevamenti di polvere di Carloni e Franceschetti

Annalisa Sacchi

Il museo archeologico dell'Ultima Cena, disteso sul pelago o affogato sott'acqua, è quello che Carloni e Franceschetti espongono nel loro *Ultima scena*. I resti degradati in plastica di piatti e bicchieri sono ciò che rimane di quella vicenda, una geografia di rovine tra cui si aggirano i gabbiani.

Il titolo, che esplicita un gioco allusivo al *Cenacolo* leonardesco, sembra fare riferimento alla qualità essenziale di una scena di cui quell'immagine è testimonianza.

Una scena è infatti ciò che predispone il luogo ad uno sguardo, è ciò che crea per sé la possibilità di una venuta, e nella Cena è precisamente la promessa di una venuta che si realizza, la figura colta nel momento in cui conserva per sé la possibilità di un ritorno.

Ciò che torna è un'Eucaristia di pane rotolato alla deriva e di vino sul fondo di una bottiglia di plastica

Lo sguardo è reclutato, mobilitato per penetrare nel corpo plurale degli elementi, una traduzione materica delle forze, delle linee di tensione attorno a cui si organizza la scena del Cenacolo. La vicenda viene controcantata dal beccheggiare delle onde che disegnano variazioni infinite sulla riva, da un paesaggio di sabbia e di cielo.

La vita è qui limitata ai gabbiani che attraversano diagonalmente gli elementi, frequentatori di acqua e terra e cielo. Su queste immagini si concentra l'intervento di animazione di *Ultima scena*, un lavoro in cui la figura viene passata per alambicchi successivi perché possa emergere privata di quello che non le è essenziale, da tutto ciò che non deve sembrare.

È un processo che si realizza per sovrapposizione di materia, una stratificazione di impronte che creano un vuoto saturo intorno alla figura. Si direbbe che Carloni e Franceschetti propongano un Allevamento di polvere sulle immagini trattate. Così anche il gabbiano in movimento diviene un reperto, una traccia accennata e sempre sul punto di ritrarsi dove la presenza è nel riserbo, in un ostensorio chiuso su se stesso.

La *grisaille* dell'immagine, ricorrente nei lavori di Carloni e Franceschetti, dialoga qui con il cromatismo discreto di un paesaggio lagunare e limbatco, interrotto dalla pennellata di rosso che colora il contenuto di una bottiglia abbandonata.

Tutto il mare viene tinto per contagio, acque che diventano vino e sangue, miracolo o piaga. Il montaggio è un montare di immagini finché l'acqua prende un fuoco impossibile che incendia lo schermo.

L'immagine ravvicinata

di Enrico Pitozzi

Intendo qui, in modo del tutto provvisorio, render conto di una costante in queste prime giornate di lavori. Rendere manifesto uno slittamento nella visione dello spettatore, delineando una sua possibile articolazione nello spazio della scena. Intendo perciò rilanciare alcune considerazioni sulla dimensione del movimento nell'immagine e metterne in evidenza il funzionamento, in termini di visione, nell'economia spaziale dell'immagine.

La figura fa parte dell'immagine solo a patto di installare un movimento di resistenza alla sua fissità, a patto che nell'immagine si crei un movimento impercettibile che esca verso chi guarda, qualcosa che dal fondo si stacchi per *venire*. In modo analogo la *venuta* della figura alla visione è un aspetto che accomuna, pur nelle diversità contingenti, i lavori di Bock & Vincenzi, *The Invisible Dance*. L'*Altrove*, la coreografia "impressionata" di Maria Donata D'Urso, *Pezzo 0 (due)* e il lavoro video *Ultima Scena*, di Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti. In questi casi ci troviamo di fronte a strategie di articolazione che tendono a inabissare la visione dello spettatore lavorando sulla "cornice" dell'immagine. Se nella prima parte del lavoro di Bock & Vincenzi la dimensione prospettica della scena è denunciata dalla disposizione delle figure nello spazio, cioè dalla loro separazione dal fondo della scena, nella terza parte la "cornice" scenica si inabissa a favore di una visione a-prospettica, che iscrive la figura del performer sullo sfondo della scena.

Il rifiuto della prospettiva nella creazione dell'immagine, dispositivo ricorrente nei lavori richiamati, delinea una visione *ravvicinata* che approssima lo spettatore all'azione, portandolo ad articolare uno sguardo non più semplicemente ottico ma *aptico*. L'*aptico* designa uno spazio tattile-ottico che non stabilisce relazioni estrinseche tra l'occhio e gli organi sensoriali del tatto, ma richiama piuttosto un andamento dello sguardo. Vedere la figura secondo una dimensione *aptica* significa, come nella terza parte del lavoro *The Invisible dance. L'Altrove*, non poterla mai afferrare in una visione, perché sempre prima o sempre oltre ogni presa operata da parte dell'occhio. Allo spettatore non resta altro che *percorrere* la figura come una *traccia*, seguendone il perimetro con lo sguardo.

Secondo uno stesso principio di articolazione si delinea la visione spazio-orizzontale nel lavoro *Pezzo 0 (due)* della D'Urso, in cui il movimento procede per variazioni minimali, slittamenti percettivi, portando a coincidere la superficie del corpo con lo spazio della scena, instaurando una stretta correlazione, in termini visivi, tra la superficie del corpo, la pelle, e la scena.

Lo sguardo *aptico* è così ciò che innesta, in un sol colpo, la cosa vista (la figura) e il fondo. Qualcosa dal fondo non smette di venire in superficie. È per questo motivo che nell'immagine si dà sempre una flessione, un movimento impercettibile che, come in *Ultima Scena* di Carloni e Franceschetti, non è altro che un luccichio. Il balenare dell'immagine è quindi la sua *aura*, che, come ci ricorda Benjamin, non è altro che una trama singolare di spazio e di tempo. Movimento che si installa nell'immagine. L'*aura* prende quindi letteralmente agli occhi irretendo lo sguardo, il suo sfavillio impercettibile instaura un potere dello sguardo sullo spettatore, come se l'immagine non potesse essere guardata senza che essa, a sua volta, ci riguardi, si rivolga a noi nello spazio di un contatto impossibile.

I buchi della lingua

di Piersandra Di Matteo

Good Samaritans del regista e drammaturgo americano Richard Maxwell pone in campo una serie di riflessioni con le quali è stato necessario fare i conti. La scena si articola attraverso un procedere per errori. È un invito a retrocedere, a riconsiderare le categorie stesse della rappresentazione, senza scalfirne l'involucro più tradizionale. Esiste una possibilità in cui il testo drammatico, non dimettendosi e senza, al contrario, essere l'unico depositario della codificazione dello spettacolo, si dispone al suo oltraggio senza mostrane la ferita, se non per spie, lapsus, cioè per errori di linguaggio e di scrittura. Sì, perché la scena diventa una superficie complessa che si rende a tratti come tracciato bidimensionale, disegnato attraverso inserzione come di strisce e nuvolette del fumetto.

La dizione mono-tono dei due attori protagonisti, accesa da urli improvvisi e assolutamente intempestivi, spostano i piani della partecipazione patetica agli eventi, in un luogo in cui la parola, di fatto è come disossata, mai restituita però come massa fonica. La grana di queste voci concerne il modo in cui non già il senso lavora nella lingua, ma riguarda piuttosto la creazione di una partitura verbale assolutamente controllata, incisa di continuo dal fumetto, dalla trivialità del linguaggio televisivo, cavalcando i cliché ritmici e la secchezza espressiva da *sit-com* americana, o la storpiatura del gospel e del bel canto. Maxwell non ci racconta una storia. Ci pone di fronte a una retrocessione del linguaggio ad un tale livello di trivialità che sottopone lo spettatore a una condizione di violenza.

Non operazione metalinguistica, né articolazione pluridiscorsiva di voci altre che lavorano nella scrittura scenica, il testo e la scena si dispongono a minimi processi di alterazione che sembrano piuttosto dare luogo a una pluralità di isotopie d'ordine non semantico che hanno una funzione eversiva e destabilizzante nei confronti della rappresentazione stessa. Il piano narrativo e quello della verosimiglianza proprio dell'anacronistico teatro che vive del "pregiudizio del testo", resta esposto ad una alterazione silente, a infiltrazioni che serpeggiano dentro la costruzione scenica e che, alla fine lasciano come un alito di muffa e di corrosione tacita.

Foglio giornaliero del 19/09/2005

Istruzioni per gli spettatori

Beware of the dog - Not actual animals, but 'the dog' as a sort of viral condition of the human, latent in any performance, and which might break out in dog-like symptoms at any moment. Instances recorded by the current observer at this festival include a lips-bared, teeth-tightening "grrr" that fixes only briefly upon the mouths of the young Hollywood lovers at the end of a Martin Arnold video; although some of the performers of Goat Island would appear to have suffered a particularly virulent and sustained attack. They try not to show it, but the dog shows itself anyway, for example as the performers turn upon the spot just one or two times too many, chasing the tails they don't possess. The problem – and this is the reason you need to take care – is that the dog that appears to you may not appear at all to the person sitting beside you. The dog, as and when it appears, appears for you and you only. It is your step, your voice, even the sound of your breathing that the dog's ears are pricked for; your particular stench upon which the dog's nostrils are trained. Sit as still as you are able, be as silent as you wish, the dog can still find you. You may feel the warmth of *its* breathing upon your face – from a world away, but a world that is also as close, as intimate, as the itch upon your own hide.

You may use your fingers. This would seem to be an invitation that several of the works in the festival would like to extend, although as often as not it is a message inscribed upon the edge of a performance, scribbled in the margin and then erased (but still just about visible), or etched into the surface of an image during one of those periods of distraction where one forgets oneself and finds oneself scratching at the furniture. In a camera oscura intangible fingers feel along the surface of a sutured wound. Upon another stage the altogether tangible fingers of a guitarist hang suspended, like the merest capability of touch, millimetres from the strings of her electric guitar while birds fall from the sky. In yet another performance the fingers of a dancer pull at the flesh upon her stomach, or else are extended – extended as it were beyond their maximum extension – as if the acts of showing and pointing might be exceeded and actually become a form of touching; or as if the experience of being seen might actually be *felt*, as a pressure upon the body, a pressure of looking and listening that indents the flesh, pushes it back upon the body that sustains it, until either the dancer's gesture breaks apart under the pressure of your attention or – more likely – your thought breaks into pieces upon the image, like the shards of a black mirror.

Don't leave litter. Take it with you if you can, it may be valuable, although in the theatre there is no lack of it. Even the most economical gesture produces a certain amount of waste matter. A brief drink of water taken from a plastic cup leaves behind, at the very least, the plastic cup itself. The cup is still there, balanced upon a little cardboard tray that another performer is holding in the centre of the stage, a little piece of expressivity – the expressivity of a mere object – that has fallen away from the event, a chip of plaster, a pebble, a bone. You will find other stuff like this wherever you go, for instance the upturned chin of a singer in a moment just after a line has been sung, a posture that has already been used up, but which the performer still looks after, left-overs from the act of expression. There is so much of this material. It hangs like a haze, staining the very air we breathe.
(Joe Kelleher)

Ruined City di Nicholas Ridout

I am sorry. The city you are visiting has been ruined. There seems to have been a catastrophe. Maybe a plane crash, or maybe just a slow and inexplicable decline. Nothing is in the right place. All the maps are wrong. The guidebooks are useless. So you are on your own.

Be careful.

Bring your own equipment.
Take plenty of food and water.

Use your telephone if you need to.

Look at the way people have adapted to life after the catastrophe.

Look at how they have started to make new uses of everyday objects.

You may suspect that they have actually forgotten what these things were originally made for.

You will enjoy visiting the new factories that are springing up in unexpected corners. These are where everyday objects have been transformed for new functions.

For example, you might find a factory where bicycles are being made into machines for producing electricity.

The people here are neither dangerous nor hostile, but you may find some of their behaviour unpredictable.

Do not be alarmed. Approach people with openness and they will respond.

Keep trying to send messages out, using your telephone if you need to, but consider also using your telepathy, your telekinesis, your nerve-language.

Above all it is probably a good idea to assume that nothing will be what it seems to be. Some people here tell lies for fun. The situation can change rapidly. Try to sense when there is something in the atmosphere. Be alert and you will enjoy yourself.

Don't try to make sense of everything.

Istruzioni per muoversi negli interstizi

di Enrico Pitozzi e Annalisa Sacchi

L'Arsenale è un luogo circoscritto costruito da una geografia di spazi abitati dagli eventi del Festival, luoghi *pieni* della presenza dello spettacolo. Ce ne sono molti, in questa Biennale, moltiplicati dalla volontà di presentare un panorama sfaccettato e complesso di esperienze. Lo spettatore deve delineare un proprio personale cammino attraverso i *pieni* che vorrà frequentare. Questa vuole essere una cartografia odologica dei *vuoti*. Ci limiteremo a passeggiare tra i vuoti *dallo* spettacolo mentre i vuoti *nello* spettacolo richiedono altri tracciati. Molti dei lavori qui presentati insistono su di una *durata* come diversa frequentazione del tempo, riposano in una *distensione*: un respiro di questo tipo dovrebbe muovere il cammino.

- 1- Comincia da una pausa.
- 2- Passato l'ingresso dovrai attraversare un corridoio *vuoto* che, tendendo l'ascolto, diventa un *pieno* sonoro. Il passaggio dipende da una frequentazione del e nel tempo. Attraversa lo spazio velocemente, potrai percepire un tappeto intrecciato. Torna indietro e ripercorri lentamente, ti si rivelerà ogni singolo suono. Soprattutto cerca di cogliere la sospensione tra una sorgente di suono e l'altra.
- 3- Circa a metà del corridoio intercetterai, nel tappeto sonoro, una vibrazione; è lo straripare di un *pieno* che avviene oltre la parete, la *Sonosphere* di Mark Bain.
- 4- Continua a camminare fino a quando il corridoio si aprirà sulla laguna, lungo il perimetro dei *pieni* potrai entrare in un luogo di vetri e rinfrangere la tua propria figura.
- 5- Prosegui e giungi al portico sull'acqua, fermati davanti alle due barche di legno chiaro allacciate.
- 6- Se è notte, guardando oltre il tetto dell'edificio, potrai vedere una lingua di fuoco.

Segui il ritmo delle pulsazioni sonore, e lasciati consumare.

Relax!

di Tihana Maravic

per le donne:

- ricordati che non sei fatta solo di intelletto!
- riempi il naso con il profumo di autunno veneziano!
- cerca di non appesantire la tua anima con i giudizi che riguardano le apparenze!
- prendi un binocolo che ti aiuterà a vedere le cose sotto la loro pelle!
- se hai questa possibilità usa le scarpe senza buchi!
- cerca di pensare un po' di meno a te stessa e prova, ma veramente, a sentire cosa ti vuol dire l'altro!
- non dimenticare che puoi gioire anche per chi e con chi non conosci!
- datti del tempo per stare con una cosa. non è necessario stare con tutte.
- metti un frutto nella borsa!
- usa il lungo corridoio, dove cantano gli uccellini e abbaiano i cagnolini, per pulire il cuore almeno un po'!
- non devi dire niente, puoi dire tutto, non avere paura!
- lasciati trasportare! lasciati ritornare!
- prova a partecipare ad un evento artistico come se fossi un'altra persona!
- fai attenzione a quello che ti dice la testa del cane nella cornice circolare appesa sul muro della Prima Tesa!
- non fissarti su una cosa perché rimarrai inchiodata lì e non capirai più nulla! se corri questo pericolo, ogni tanto puoi lanciare lo sguardo al cielo, al mare o da qualche altra parte molto lontana e dopo tornare.
- sii paziente con la *Sonosphere*. se hai la possibilità visitala più volte perché ha un carattere un po' strano, può stare zitta per delle ore per poi rovesciarti addosso un fiume di suoni veramente profondi.
- ricordati che in un brevissimo tempo (un secondo) puoi cambiare:

essere piccola o grande,

chiusa o aperta,

seduta o in piedi...

e in questo modo cambiare la visione!

per gli uomini:

- ricordati che non sei fatto solo di intelletto!
- riempi il naso con il profumo di autunno veneziano!
- cerca di non appesantire la tua anima con i giudizi che riguardano le apparenze!
- prendi un binocolo che ti aiuterà a vedere le cose sotto la loro pelle!
- se hai questa possibilità usa le scarpe senza buchi!
- cerca di pensare un po' di meno a te stesso e prova, ma veramente, a sentire cosa ti vuol dire l'altro!
- non dimenticare che puoi gioire anche per chi e con chi non conosci!
- datti del tempo per stare con una cosa. non è necessario stare con tutte.
- metti un frutto nella borsa!
- usa il lungo corridoio, dove cantano gli uccellini e abbaiano i cagnolini, per pulire il cuore almeno un po'!
- non devi dire niente, puoi dire tutto, non avere paura!
- lasciati trasportare! lasciati ritornare!
- prova a partecipare ad un evento artistico come se fossi un'altra persona!
- fai attenzione a quello che ti dice la testa del cane nella cornice circolare appesa sul muro della Prima Tesa!
- non fissarti su una cosa perché rimarrai inchiodato lì e non capirai più nulla! se corri questo pericolo, ogni tanto puoi lanciare lo sguardo al cielo, al mare o da qualche altra parte molto lontana e dopo tornare.
- sii paziente con la *Sonnsphere*. se hai la possibilità visitala più volte perché ha un carattere un po' strano, può stare zitta per delle ore per poi rovesciarti addosso un fiume di suoni veramente profondi.
- ricordati che in un brevissimo tempo (un secondo) puoi cambiare:

essere piccolo o grande,

chiuso o aperto,

seduto o in piedi...

e in questo modo cambiare la visione!

ALTRE VELOCITÀ

Radio Zolfo: Nobotalk a cura di Altre Velocità e Fanny & Alexander. Con Franco Quadri e Chiara Lagani (F&A), conduce Lorenzo Donati, interventi musicali dal vivo di Rigolò, puntata del 12 febbraio 2010,

http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/radiozolfo5_home.htm

segmento 5.1

Franco Quadri « Il primo spettacolo che ricordo di aver visto fu durante la guerra, io ero sfollato -ho una veneranda età come si può vedere- ero sfollato vicino a Varese, stavo in una casa che dava su un albergo e c'era uno spiazzo lì davanti. Un giorno arrivò una compagnia e recitò *Addio giovinezza*, quelle cose che si facevano un po' così, in modo popolare, ma seppi molto più tardi che era la compagnia Rame, di Franca Rame o meglio dei genitori, Franca Rame doveva essere ancora una bambina come me, probabilmente... lì non iniziò la mia frequentazione perché eravamo durante la guerra. Il primo spettacolo visto, invece, regolarmente, fu un orribile Macbeth di Strehler, portato dalla scuola al mattino, di quelle in cui si fa cagnara e basta, però poi c'era qualcuno con un teschio in mano, e non mi impressionò tanto... ma poi però a poco a poco io cominciai ad andare a teatro perché avevo una sorella maggiore, uno zio che era come un fratello maggiore, che seguivano molto le stagioni, questo succedeva proprio nell'immediato dopoguerra, «Io ero appassionato di teatro e quindi cominciai a scrivere quello che pensavo degli spettacoli. Sono dei quadernetti scritti con la scrittura da giornale, in cui c'erano tutti gli spettacoli che vedevo, con i nomi degli interpreti, qualche riga di commento più o meno risibile... La cosa curiosa è che ci sono i giudizi sugli attori, le stellette e il commento... Ho visto con piacere che quando vidi l'*Amleto* di Gassman, a Gassman non detti il massimo voto perché non c'è mai stata una grande simpatia. E poi ci sono i premi alla fine dell'anno.

È una cosa molto comica... Però, considerando il tempo che io perdevo davanti alle locandine- c'erano dei posti dove si appendevano le locandine dei diversi teatri, adesso non ci sono più, io andavo lì, mi copiavo tutti i nomi e poi me li trascrivevo- devo dire che era già un lavoro quello lì.

Dopo io sono passato alla Bompiani. Avevo una moglie, non ancora una moglie, che era molto amica di Umberto Eco. Umberto Eco mi ha introdotto alla Bompiani dove mi occupavo della parte Letteratura. Bompiani era il direttore di Sipario. Alla Bompiani c'era una signora che in una stanzetta grande come tre posti di divano, signora Garsi Iberia, faceva la rivista *Sipario*. Io le ero molto amico. Un giorno lei diede le dimissioni e siccome Bompiani era uno che non prendeva mai delle decisioni quando qualcuno lo lasciava, perché non credeva alla verità della cosa, si ridusse all'ultimo giorno quando mi disse: «Quadri venga, può occuparsi di questa rivista?». Mi ha dato in mano Sipario, e così, io ho cominciato lì come redattore. Poi, dopo, Bompiani ogni tanto veniva e mi diceva «Ma mi dicono che Sipario è diventato una rivista di avanguardia, ma è vero?». E così entrai praticamente da un'altra porta».

SILVIA BOTTIROLI/ZAPRUDER
CONVERSAZIONI (2008)

Primo movimento del progetto Biennale "Generazione Tondelli 2008/2009.

Video-interviste realizzate con i vincitori del Premio Tondelli 2008/2009 per il TTV Festival di Riccione

La forma originale dell'opera ha la struttura di cinque videodialoghi, cinque conversazioni in video con i cinque drammaturghi vincitori delle edizioni del Premio Tondelli dal 1999 al 2007: Mimmo Borrelli, Davide Enia, Stefano Massini, Fausto Paravidino, Letizia Russo. Accanto alla versione originale, proposta in prima assoluta durante il Festival Riccione TTV, il progetto è stato presentato in forma di installazione sonora, dal titolo Check out alle 16, studiata per cinque stanze del Sixty Hotel di Riccione.

Le due versioni dell'opera svelano la doppia natura del lavoro: la narrazione, che assume l'aspetto del libero flusso del dialogo, adatto all'ascolto e alla riflessione, e la ricerca sul tempo e lo spazio nell'elemento scenico e filmico, del teatro e del video.

Conversazioni è soprattutto un progetto visivo, nato e pensato per essere proiettato, adatto ad una visione intima ed all'ascolto. Silvia Bottiroli, ideatrice del progetto, critica e studiosa che si occupa di teatro contemporaneo attraverso la scrittura critica e la cura di progetti e produzioni, spiega: "Conversazioni in futuro sarà solo in video. È stato presentato in questa doppia forma per Riccione TTV, una formula studiata solo per la prima presentazione durante il festival. Abbiamo voluto creare l'occasione per un momento particolare, sulla scia della suggestione dell'albergo. Il punto di riferimento è Pier Vittorio Tondelli, che conosceva bene la Riviera". Il testo di Tondelli "Camere separate", è stata una fonte preziosa da cui attingere alcuni brevi estratti, citati nel video, come spunti di riflessione per le conversazioni e suggestioni che alimentano il dialogo. La scrittura è intesa come punto di partenza per la vita.

Le Conversazioni hanno la struttura di cinque capitoli separati, di 20 minuti ciascuno, in cui i due attori, il critico e il drammaturgo, dialogano seguendo un filo rosso tracciato dalle vocali dell'alfabeto. Ogni vocale serve come tassello per avviare uno scambio, suggerire una parola significativa, far affiorare un ricordo, scegliere un termine chiave attorno al quale riflettere. Come sottolinea il testo in catalogo: le "cinque vocali dell'alfabeto sono assunte come punto di partenza per individuare cinque parole da salvare o a cui ridare senso: non di teatro si parla, né di drammaturgia, e se il teatro e la drammaturgia appaiono è negli interstizi di un discorso sul mondo".

Il video è stato realizzato con Zapruder Filmmakersgroup – gruppo formato da Monaldo Moretti, Nadia Ranocchi, David Zamagni – autori della regia e del video. "La vera forma di Conversazioni è quella dei video dialoghi, saranno sempre presentati così in futuro", chiarisce Silvia Bottiroli. "Gli Zapruder sono artisti video che hanno forti relazioni con il mondo del teatro, hanno lavorato con i Motus, Fanny & Alexander, Societas Raffaello Sanzio, per citarne alcuni. Hanno un rapporto privilegiato con teatro e video. Con loro ho pensato tutte le riprese, il set, il montaggio".

Per quello che riguarda la produzione del video: "Hanno fatto un grande lavoro sul piano sequenza," – spiega – "utilizzando 2 camere fisse che riprendevano la scena, ognuna con un angolo di 45 gradi". "Abbiamo lavorato per rendere le riprese più semplici possibili, il montaggio è stato ridotto al minimo, è quasi inesistente". "Inoltre, non lo abbiamo mai dichiarato ma il lavoro è stato realizzato sul palco di un teatro vuoto, sul fondo c'è un sipario chiuso. La riflessione è, dunque, anche sul tempo e lo spazio del teatro".

In questi dialoghi con gli artisti è racchiusa una riflessione, non esplicita, sulla drammaturgia, sul tempo e lo spazio in scena, ma anche sull'importanza dello spazio visivo e uditivo. Il video in questo caso è utilizzato come strumento adatto e malleabile, che diventa invisibile e silenzioso nel documentare e restituire la fisicità delle conversazioni, astraendole al contempo da un tempo e da uno spazio reale e finito, e ponendole in un "qui ed ora" continuo ed infinito.

In questi dialoghi con gli artisti, c'è anche l'intenzione di trovare un nuovo modo di fare critica. Silvia Bottiroli ha spiegato: "La domanda che mi sono posta prima di iniziare il lavoro è stata: se io fossi uno spettatore che cosa vorrei ascoltare dai dei giovani drammaturghi? Ci siamo concentrati su quello che accade in un dialogo non convenzionale, evitando il rischio del commento. L'idea è, dunque, anche quella di cercare un nuovo modo di parlare di sé. Le conversazioni sono anche delle improvvisazioni, capaci di far nascere qualcosa che non si sapeva di pensare".